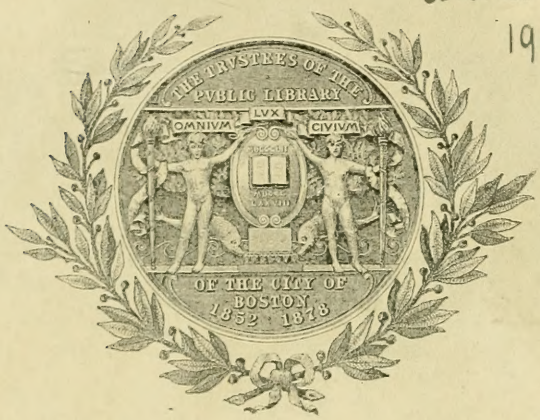
No. 4042-234

Annex 5-1
1909



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale190951pari

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S.I.M.

Rec'd FEB 3 1909 D. P. L.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
ANCIEN MERCURE MUSICAL

4042-234
Année 5-1
1909

DANS CE NUMÉRO

LETTRES INEDITES D'EMMANUEL CHABRIER, communiquées par R. BRUSSEL ▪ LE CANTIQUE DES CANTIQUES DE PIERRE DE COURCELLES, publié par A. VAN BEVER ▪ LES FORQUERAY (*suite et fin*), par LIONEL DE LA LAURENCIE ▪ L'HYGIÈNE DU VIOLON (*suite*), par LUCIEN GREILSAMER ▪ LE MOIS ▪ NOS ÉCHOS
A L'OPÉRA, Croquis d'Album par BILS

TÉLÉPHONE 222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

FRANCE. Un an, 10 fr.
ETRANGER. — 15 »
Le Numéro . . . 1 »

S. I. M.

1909

TABLE DES ARTICLES

June 2-1910
2s. in 1 cent
4042-234
Année 5-1
1909

ALLIX (G.)

Bibliographie 712
Le Mois 383

ANSERMET (E.)

La Musique en Suisse Romande 874

AUBRY (G. JEAN)

Bibliographie 313, 817
Claude Debussy en Angleterre. 262
Lettre du Havre 707, 968

BARRERE (G.)

Le Mois 1043

BAUDIN (GEORGES)

Notes juridiques 463, 789

BERTHA (A. DE)

Bibliographie 207
Ch.-V. Alkan 135
Joseph Haydn 439

BEVER (A. VAN)

Le Cantique des Cantiques de Pierre de Courcelles. 13
Bibliographie 206, 309, 410, 502, 712, 817, 889

BOULESTIN (X. MARCEL)

Lettre de Londres 396, 700, 703, 962

BOUVET (CHARLES)

La Musique en Angleterre du XVI° au XVIII° siècle 671

BRENET (MICHEL)

Bibliographie 319, 893
Stendhal, Carpani et la vie d'Haydn 430

4425/2

BRICQUEVILLE (E. DE)

Notice historique sur la Vielle 723, 827

BRUSSEL (R.)

Lettres inédites d'Emmanuel Chabrier 1, 113

CALVOCORESSI (M.-D.)

Les idées d'Edgar Poë sur la Musique 148
Le Mois 487

CARRAUD (GASTON)

Le Mois 939, 1036

C. D.

Le Mois. 77

CHANTAVOINE (JEAN)

Notes de bibliographie Beethovénienne 559

CLARISSE.

Les Music-Hall 1018

COBBETT (W. W.)

Echos 508

COLLET (HENRI)

Lettre de Bordeaux. 882
Lettre de Madrid 704
Nécrologie : Isaac Albeñiz 716
Nécrologie : D.-Federico Olmeda 420ter

CURZON (H. DE)

Le Mois 91
E. Reyer (1823-1909) 164
La Saison à Monte-Carlo 288

DAUBRESSE (M.)

La Mémoire Polygonale et la Musique 449

DAURIAC

Les Livres 1054

DENON (VIVANT)

Revue de la Presse 301, 495, 677, 799

ECHOS

Echos 102, 224, 414, 508, 624, 718, 808, 976

ECORCHEVILLE (JULES)

Bibliographie 206, 210, 218, 315, 318, 502, 880, 894
Le Congrès de Vienne 755
Echos 808, 815
Les Livres 973
Le Mois 76, 89, 193, 195, 476, 871, 886
La Musique des Rois d'Angleterre 930
Le Professeur Hugo Riemann. 823
Un Sermon Wagnérien 364

F. G.

Le Mois 86, 190, 193, 197

F. L.

Le Mois 187

G. A.

Le Mois 85, 194, 294

GANDILLOT (L.)

Euterpe Ambigua 919

GASTOUE (AMÉDÉE)

L'Edition Vaticane 1024
Un Congrès de chant grégorien 794

G. M.

Echos 807

GREILSAMER (LUCIEN)

L'Hygiène du violon 67, 375, 473, 664
Concours International de Lutherie 174

GRIVEAU (MAURICE)

Impressions Musicales d'enfance 652

GUERIN (H.)

Le Mois 87, 196

H. P.

Echos 809

INDY (VINCENT D')

Le Quatuor à cordes 231

INGRAM-BRYAN (Dr F.)

Lettre du Japon 946

INTERIM

Le Mois 199

J. D.

Le Mois 885

KNOSP (GASTON)

Bibliographie 410
Chopiniania 370

LALOY (LOUIS)

Années de jeunesse, recueil inédit de Moussorgski 286
Auguste Durand (1830-1909) 675
Le Mois 71, 180, 186, 295, 581, 763
Voir plus loin en collaboration avec " Charles Malherbe ".—Douze Mélodies inédites de Moussorgski.

LANDORMY (PAUL)

Le Mois 378, 478, 603

LAURENCIE (LIONEL DE LA)

Bibliographie 213, 309, 817
Les Forqueray 48
Le Mois 189
Voir plus loin en collaboration avec " H. Prunières ". — La jeunesse de Lully.

LLIURAT (F.)

Lettre de Barcelone 400

L. M.

Le Mois 89

L. N.

Bibliographie 318
Le Mois 393

LYR (RENÉ)

Lettre de Bruxelles 92, 202, 491
Musiciens belges : Charles Mélant 785

M. A.

Bibliographie 892
Le Mois 198

MALHERBE (CHARLES) ET LALOY (LOUIS)

Douze mélodies inédites de Moussorgski. 421

MARGEON

Le Mois 84

MASSON (PAUL-MARIE)

Le Mois 189

M. D.

Le Mois 85

M. O.

Les Livres 974

MUTIN.

Les Origines de l'Orgue. 1008

NEMO

Lettre de Hollande 94, 490

PERRIN (EDOUARD)

Le Mois 391

PIRRO (H.)

Bibliographie 714, 817

P. M.

Le Mois 392

PRAWIRO (SASTRO)

Préludes Javanais 839

PROD'HOMME (J.-G.)

Bibliographie 504

PRUNIÈRES (H.) ET LAURENCIE (LIONEL DE LA)

La jeunesse de Lully 234, 329

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Publications Récentes 100, 222, 328, 411, 504, 716, 819, 975

QUITTARD (H.)

Les Livres 971
La première édition des messes de Du Mont 159

RINALDO

Echos 806

RITTER (WILLIAM)

Lettre de Munich 878, 950
Le Mois 1046

ROBERT (P.-L.)

Lettres de Boieldieu (1830-1834) 899, 996

ROLLAND (ROMAIN)

A propos de quelques articles sur Richard Strauss 513, 625
Le Mois. 73, 184, 613

RUDDER (MAY DE)

Echos 811
Sanctuaires de Musiciens 856

S. D.

Lettre de Lyon 488

SENNE (CAMILLE LE)

Elektra à Dresde 204

SERVIÈRES (GEORGES)

Charles Bordes. 878
Les Livres 1050
Le Mois 593
Stephen Heller, d'après un tableau du Musée du Louvre. 529

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE. (S. A. M.) 619. N° 7, III

Allocution de M. H. Roujon . . . . . N° 7, V
Avantages réservés aux membres des Amis . . . . . N° 7, XI
Notre Enquête sur l'enseignement Musical, lettre de M. BOURGAULT-DUCOUDRAY N° 10. III, N° 11. III
Notre Enquête sur l'Enseignement Musical. Rapport de M. Guy Ropartz . . . N° 12, III
L'Enseignement Musical dans les Ecoles Primaires . . . . . N° 8-9, III
Extrait des Statuts . . . . . N° 7, XII
Nos Informations . . . . . N° 10, VIII, N° 11, V
Lettre de M. HENRI FORTIS . . . . . N° 8-9 VI
La Société der Musikfreunde de Vienne . . . . . N° 7 VII

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Assemblée générale du 28 Novembre 1908 97
Audition d'œuvres inédites de Moussorgski 328
Séance du 12 Janvier 1909 223
Séance du 25 Mars 1909 413
Séance du 30 Avril 1909 506
Séance du 15 Mai 1909 617
Séance du 15 Novembre 1909 1056
Sommaires des publications internationales 820
Sommaires des recueils 412

STIÉVENARD (E.)

Le Rythme 123, 243

STRAUSS (RICHARD)

Sur l'orchestration 225

TCHAIAN (TIGRANE)

La Musique à Constantinople 443

THIBAUT (P.-J.)

Etude de Musique Orientale 354

THOMAS (LOUIS)

Image d'enfants de Gabriel Fabre 458

TIMOFEIEV (GRÉGOIRE)

Les Concerts Belaiev à Saint-Pétersbourg 690

TROTROT (ALBERT)

Le Mois 80, 191

UDINE (JEAN D')

La Gymnastique Rythmique 635

TABLE DES CROQUIS, DESSINS ORIGINAUX, DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES.

ANNÉE 1909.

Avranek (M.), croquis de G. BILS 592
Capoy (Mme), musicologue, croquis de LÉANDRE 484bis
Délégués (les) Français au château du Prince A. Esterhazy à Kismarton (Congrès de Vienne), photographie 755
DURAND (Auguste), (1830-1909), portrait 674bis
Fac-simile d'une lettre de Chopin à un ami 372bis
Galanteries amusantes de Chedeville le Cadet (Frontispice des) 747
Heller (Stephen), d'après un tableau de GUSTAVE RICARD du Musée du Louvre. 528bis
INDY (M. Vincent d') au Congrès de Vienne, photographie 762
Kismarton (à), photographies prises pendant le Congrès de Vienne 756, 757
Massenet (M.), croquis de G. BILS 476bis
Mélant (Charles), portrait 786bis
Méthode de Corette (Frontispice de la) 853
Nijinski (M.), croquis de G. BILS 587
Olmeda (D.-Federico), portrait 420bis
Opéra (à l'), croquis de G. BILS. 112bis, 328bis, 512bis, 722bis 978bis
Orchestre (un) Morvandiau, cl. de M. Desvignes 723
Or (L') du Rhin, à l'Opéra, croquis de G. BILS 1040
Orgues primitifs (pho.) 1010bis
Pavlova (Mlle), croquis de G. BILS 591
Petit (le) Vielleux, par Bouchardon 734
Ravel, portrait par OUVRÉ. 1042bis
Saison (la) Russe, croquis de E. de Krouglicoff. 558bis
Sautersaux de la Vielle dans leur position de réglage, photographie 725
Schuman-Heinck et Krull (Elektra) (Mmes) dans Elektra au Théâtre de Dresde 204bis
Têtes de Vielles anciennes. 731
Vielle 827
Vielle de forme ancienne 729
Vielle du XVe siècle 754
Vielle en corps de Luth de P. Louvet (1735) 728
Vielle en gourde 730
Vielle en trapèze 730
Vielle plate 730
Vielleur bressan, phot. de B. Ferrand à Bourg 829
Vielleur de 1650 739
Vielleur (le) du Pont-Neuf en 1760, par St-Aubin 751
Vielleur en 1730 743
Vielleurs modernes, cl. Berthaud frères à Paris. 828
Vielleuse, par Leclerc 749

S. I. M.

1909

TABLE DES SOMMAIRES

Sommaire du N° 1. — 15 janvier 1909.

R. Brussel . . . . . *Lettres inédites d'Emmanuel Chabrier* 1
A. Van Bever. . . . . *Le Cantique des Cantiques de Pierre de Courcelles* . 13
Lionel de la Laurencie . . *Les Forqueray (suite et fin).* 48
Lucien Greilsamer . . . *L'hygiène du violon (suite)* 67
LE MOIS par L. Laloy, Romain Rolland, J. E., C. D., Albert Trotrot, Margeon, M. D., G. A., F. G., H. Guerin, L. M., H. de Curzon 71
René Lyr . . . . . *Lettre de Bruxelles* 92
Nemo . . . . . *Lettre de Hollande* 94
Société Internationale de Musique, Assemblée générale du 28 Novembre 97
Publications récentes. 100
Nos Echos 102
A l'Opéra, croquis d'album, par G. Bils 112bis

Sommaire du N° 2. — 15 Février 1909.

R. Brussel . . . . . *Lettres inédites d'Emmanuel Chabrier* (Suite) . . 113
Emile Stiévenard . . . . . *Le Rythme*. 123
A. de Bertha . . . . . *Ch. Valentin Alkan aîné* 135
M.-D. Calvocoressi . . . . . *Les idées d'Edgar Poë sur la Musique* 148
Henri Quittard . . . . . *La première édition des messes de Du Mont* . . . 159
Henri de Curzon . . . . . *Ernest Reyer (1823-1909)* 164
Lucien Greilsamer. . . . . *Concours International de Lutherie* 174
LE MOIS, par Louis Laloy, Romain Rolland, Paul-Marie Masson, L.L.L., F. G., Albert Trotrot, J. E., G. A., H. Guerin, M. A. 180
Interim . . . . . *Lettre du Havre*. 199
René Lyr . . . . . *Lettre de Bruxelles* 202
Camille Le Senne . . . . . *Elektra de Richard Strauss au théâtre de Dresde* . . 204
Mesdames Schuman-Heinck et Krull (Elektra) dans Elektra 204bis
Bibliographie, par J. E., A. de Bertha, Lionel de la Laurencie 206
Publications récentes 222
Société Internationale de Musique, Séance du 12 Janvier 1909 223
Nos Echos 224

Sommaire du N° 3. — 15 Mars 1909.

Richard Strauss . . . . . *Sur l'Orchestration* 225
Vincent d'Indy . . . . . *Quatuor à cordes* 231
Henri Prunières et Lionel de la Laurencie. . . . . *La jeunesse de Lully* 234
Emile Stiévenard . . . . . *Le Rythme* (Suite) 243
G. Jean-Aubry. . . . . *Claude Debussy et la Musique Française moderne en Angleterre* 262
Louis Laloy . . . . . *Années de Jeunesse* 286

HENRI DE CURZON . . . . *La Saison à Monte-Carlo* 288
LE MOIS, par G. A., L. L. 294
VIVANT DENON . . . . . *Revue de la Presse* 301
Bibliographie, par LIONEL DE LA LAURENCIE, G. JEAN-AUBRY, J. E., L. N., MICHEL BRENET . 309
Société Internationale de Musique, Audition d'œuvres inédites de Moussorgski. . . . 328
Publications récentes 328
A l'Opéra, croquis d'album, par G. BILS 328bis

SOMMAIRE DU N° 4. — 15 AVRIL 1909.

HENRI PRUNIÈRES et LIONEL DE LA LAURENCIE. . . . . *La jeunesse de Lully* (Suite) 329
P.-J. THIBAUT . . . . . *Etude de Musique Orientale* 354
J. E. . . . . *Sermon Wagnérien* 364
GASTON KNOSP . . . . . *Chopiniania* 370
Fac-simile d'une lettre de Chopin à un ami 372bis
LUCIEN GREILSAMER . . . . . *L'hygiène du violon* (Suite). 375
LE MOIS, par PAUL LANDORMY, G. ALLIX, EDOUARD PERRIN, P. M., L. N. 378
X. MARCEL BOULESTIN . . . . *Lettre de Londres* 396
F. LLIURAT . . . . . *Lettre de Barcelone* 400
Bibliographie, par GASTON KNOSP 410
Publications récentes 411
Société Internationale de Musique, Sommaires des recueils 412
Société Internationale de Musique, Séance du 25 Mars 1909 413
Nos Echos 414
Portrait de D.-FEDERICO OLMEDA 420bis
Nécrologie. — D.-Federico Olmeda, par HENRI COLLET 420ter

SOMMAIRE DU N° 5. — 15 MAI 1909.

CHARLES MALHERBE et LOUIS LALOY. *Douze Mélodies inédites de Moussorgski* 421
MICHEL BRENET . . . . . *Stendhal, Carpani et la vie de Haydn.* 430
A. DE BERTHA . . . . . *Joseph Haydn* 439
TIGRANE TCHAIAN . . . . . *La Musique à Constantinople* 443
M. DAUBRESSE . . . . . *La Mémoire Polygonale et la Musique.* 449
LOUIS THOMAS . . . . . *Images d'enfants par Gabriel Fabre* 458
GEORGES BAUDIN . . . . . *Notes juridiques* 463
LUCIEN GREILSAMER . . . . . *L'hygiène du violon* (Suite) 473
LE MOIS, par J. E., PAUL LANDORMY, M.-D. C., S. D. 476
M. Massenet, croquis de G. BILS 476bis
Madame Capoy, musicologue, croquis de LÉANDRE. 484bis
NEMO . . . . . *Lettre de Hollande* 490
RENÉ LYR . . . . . *Lettre de Bruxelles* 491
VIVANT DENON . . . . . *Reveu de la Presse* 495
Bibliographie, par J. E., M. A., J.-G. PROD'HOMME 502
Publications récentes 504
Société Internationale de Musique. Séance du 30 Avril 1909 506
Nos Echos, par W. W. COBBETT, L'ENTR'AIDE ARTISTIQUE 508
A l'Opéra, croquis d'album, par G. BILS 512bis

SOMMAIRE DU N° 6. — 15 JUIN 1909.

ROMAIN ROLLAND . . . . . *A propos de quelques articles sur Richard Strauss* . 513
Stephen Heller, par GUSTAVE RICARD (Musée du Louvre) 528bis
GEORGES SERVIERES . . . . . *Portrait de Stephen Heller d'après un tableau du Musée du Louvre* 529
La Saison Russe, croquis inédits d'E. DE KROUGLICOFF 558bis
JEAN CHANTAVOINE . . . . . *Quelques notes de bibliographie Beethovénienne* . . 559
LE MOIS, par L. L., GEORGES SERVIÈRES, PAUL LANDORMY, ROMAIN ROLLAND . . . 581
M. Nijinski, croquis de G. BILS 587
Mademoiselle Pavlova, croquis de G. BILS 591
M. Avranek, croquis de G. BILS 592

Société Internationale de Musique, Séance du 15 Mai 1909 617
Bulletin de la Société Française des Amis de la Musique 619
Nos Echos 624

SOMMAIRE DU N° 7. — 15 JUILLET 1909.

LES AMIS DE LA MUSIQUE III
Allocution de M. HENRI ROUJON V
La Société des Muzikfreunde de Vienne (Lecture faite à la séance du 24 Juin par M. J. ECORCHEVILLE). VII
Avantages réservés aux membres des Amis de la Musique. XI
Extrait des statuts XII
ROMAIN ROLLAND . . . . . *A propos de quelques articles sur Richard Strauss* (Suite) 625
JEAN D'UDINE . . . . . *Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique?* . . . 635
MAURICE GRIVEAU . . . . . *Impressions Musicales d'enfance et de jeunesse* . . 652
LUCIEN GREILSAMER. . . . . *L'hygiène du violon* (suite et fin). 664
CHARLES BOUVET . . . . . *Essai sur l'état de la Musique en Angleterre aux XVI°, XVII° et XVIII° siècles* 671
Portrait de AUGUSTE DURAND (1830-1909) 674bis
LOUIS LALOY . . . . . *Auguste Durand (1830-1909)* 675
VIVANT DENON . . . . . *Revue de la Presse* 677
LE MOIS, par GRÉGOIRE TIMOFEIEV 690
X. MARCEL BOULESTIN . . . . *Lettre de Londres* 700
X.-M. B. . . . . *Pelléas et Mélisande à Covent Garden* 703
HENRI COLLET. . . . . *Lettre de Madrid* 704
G.-JEAN AUBRY. . . . . *Lettre du Havre* 707
Bibliographie, par G. ALLIX, A. PIRRO 712
Publications récentes 716
Nécrologie. — Isaac Albeñiz, par H. COLLET 716
Nos Echos 718
A l'Opéra, croquis d'album, par G. BILS 722bis

SOMMAIRE DU N° 8-9. — 15 AOUT — 15 SEPTEMBRE 1909.

L'enseignement Musical dans les Ecoles Primaires III
Lettre de M. HENRI FORTIS VI
E. DE BRICQUEVILLE . . . . . *Notice historique sur la Vielle* 723
Un Orchestre Morvandiau, cliché de M. DESVIGNES 723
Sautereaux de la Vielle dans leur position de réglage 725
Vielle en corps de luth de P. Louvet (1735) 728
Vielle de forme ancienne 729
Vielle en gourde — Vielle plate — Vielle en trapèze. 730
Têtes de Vielles anciennes 731
Le petit Vielleux, par Bouchardon 734
Vielleur de 1650 733
Vielleur en 1730 747
Frontispice de, Galanteries amusantes, de Chedeville le cadet 749
Vielleuse, par Leclercq 741
Le Vielleur du Pont-Neuf en 1760,, par Saint-Aubin 759
Vielle du XVe siecle 754
J. E. . . . . *Le Congrès de Vienne.* 755
Les délégués français au château du prince A. Esterhazy, à Kismarton 755
A Kismarton 756. 757
M. Vincent d'Indy 762
LE MOIS, par LOUIS LALOY 763
RENÉ LYR . . . . . *Musiciens belges, Charles Mélant.* 785
Portrait de CHARLES MÉLANT. 786bis
GEORGES BAUDIN . . . . . *Notes juridiques* 789
AMÉDÉE GASTOUÉ . . . . . *Un Congrès de chant Grégorien* 794
VIVANT DENON . . . . . *Revue de la Presse* 799
Nos Echos, par RINALDO, G. M., J. E., H. P., MAY DE RUDDER 806
Bibliographie, par A. PIRRO, L. DE LA LAURENCIE, G. — JEAN AUBRY 817
Publications récentes 819
Société Internationale de Musique, sommaires des publications internationales 820

SOMMAIRE DU N° 10. — 15 OCTOBRE 1909.

Notre enquête sur l'enseignement Musical, lettre de M. BOURGAULT-DUCOUDRAY III
Nos Informations VIII
J. ECORCHEVILLE . . . . *Le Professeur Hugo Riemann* 823
E. DE BRICQUEVILLE . . . . *Notice historique sur la Vielle* 827
Vielle 827
Vielleurs modernes, (cliché Berthaud frères, Paris) 828
Vielleur bressan, (Phot. de B. Ferrand, à Bourg) 829
Frontispice de la méthode de Corette. 835
SASTRO PRAWIRO . . . . *Préludes Javanais* 839
MAY DE RUDDER . . . . *Sanctuaires de Musiciens* 856
LE MOIS, par J. ECORCHEVILLE, E. ANSERMET, WILLIAM RITTER, HENRI COLLET, J. D. . . 871
Bibliographie, par J. E., M. A., M. BRENET 889

SOMMAIRE DU N° 11. — 15 NOVEMBRE 1909.

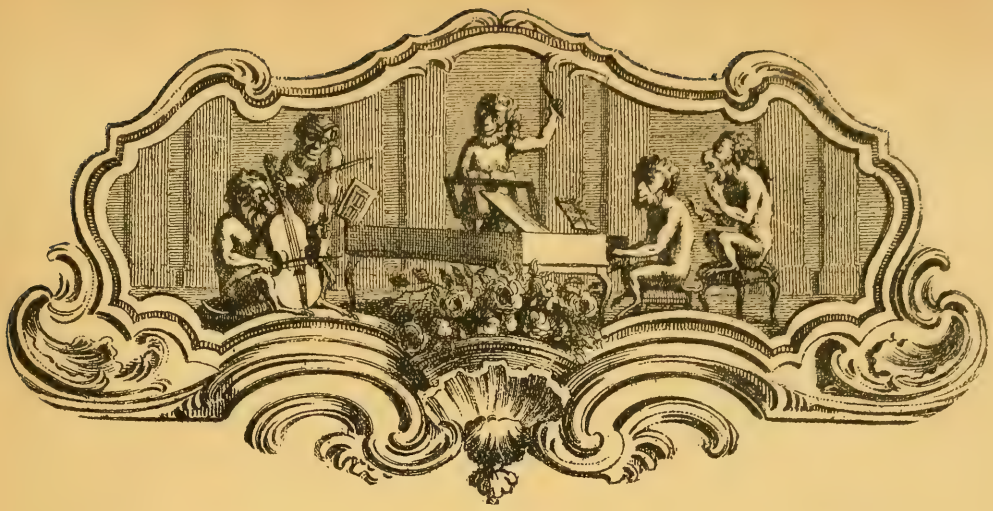
Notre enquête sur l'enseignement Musical, quelques documents nouveaux III
Nos Informations V
P.-L. ROBERT . . . . . *Lettres de Boieldieu (1830-1834)*. 899
L. GANDILLOT . . . . . *Euterpe Ambigua* 919
J. ECORCHEVILLE . . . . *La Musique des Rois d'Angleterre de 1500 à 1700* . 930
LE MOIS, par GASTON CARRAUD 939
Dr F. INGRAM-BRYAN. . . . *Lettre du Japon*. 946
WILLIAM RITTER . . . . *Lettre de Munich* 950
X. MARCEL BOULESTIN . . . *Lettre de Londres* 962
G.-JEAN AUBRY . . . . . *Lettre du Havre*. 968
Les Livres, par HENRI QUITTARD, J. E., M. O. 971
Publications récentes 975
Nos Echos 976
A l'Opéra, croquis d'album, par G. BILS 978bis

SOMMAIRE DU N° 12. — 15 DÉCEMBRE 1909.

Notre enquête sur l'enseignement musical, rapport de M. GUY ROPARTZ sur l'art à l'école au congrès de Nancy III
SERVIÈRES . . . . . *Charles Bordes* 987
P.-L. ROBERT . . . . . *Lettres de Boieldieu* (1830-1834) 996
MUTIN . . . . . *Les origines de l'Orgue*. 1008
CLARISSE . . . . . *Les Music-Hall* 1018
A. GASTOUÉ . . . . . *L'édition vaticane* 1024
Le Mois, par G. CARRAUD, G. BARRÈRE, W. RITTER 1036
Les Livres, par J.-E., Servières, Dauriac 1050
Société Internationale de Musique, séance du 15 novembre 1056
Orgues primitifs 1010bis
L'Or du Rhin à l'opéra, croquis de G. BILS. 1040
Portrait de Ravel, par OUVRÉ 1042bis

ACTUALITÉ MUSICALE. — SOMMAIRE DU N° DE DÉCEMBRE 1909.

A nos lecteurs 1
Théâtres et Concerts Paris 6
Rouen 14
Nancy 14
Bordeaux 14
Bruxelles 17
Anvers 19
Vienne 19
Berlin 20
New-York 20
Jour et Nuit par Pierre Jobbé Duval 20
Notice historique du Hautbois par A. Bridet 28
Le Mouvement de la lutherie ancienne 30
Une Trompette à pistons datant de 1806 32
Les petites Inventions 32
A Coup de Ciseaux 32
Questions sociales et Intérêts professionnels par M. Daubresse 34
Les Musiques Militaires par H. de Curzon 38
La Danse par Lefort. 40
Bibliographie des nouveautés 42
Nouveautés Musicales 47



LETTRES INÉDITES D'EMMANUEL CHABRIER

M. Robert Brussel a bien voulu nous donner ces lettres inédites d'Emmanuel Chabrier, choisies parmi les nombreux documents qu'il a rassemblés déjà en vue d'un ouvrage sur la vie et les œuvres de ce grand musicien français. Etant les éditeurs désignés de cet ouvrage, nous serons reconnaissants aux personnes qui posséderaient des textes ou des souvenirs inconnus de nous en faire part.

LETTRE A PAUL LACOME

Cauterets, lundi (7 juillet 1879).

Cher ami,

Quand venez-vous? On joue le *Prophète* au Théâtre du Parc, jeudi prochain. Voilà un éclat de rire que vous ne sauriez vous refuser, et rire à deux, voire même à trois, car C... viendra, c'est rire double, c'est rire triple, c'est s'écarquiller, c'est se fendre la mâchoire, se déboutonner le ventre, se taper sur les cuisses en remuant la tête, enfin le *Prophète* au Théâtre du Parc, c'est inénarrable, il faut le voir, il faut courir, il faut voler, traverser les gaves, escalader les pics, faire les choses les plus invraisemblables pour contempler la plus invraisemblable de toutes — le *Prophète* au Théâtre du Parc! — Je le sais, vous avez des bœufs à vendre et du vin à je

ne sais plus quoi; C... m'a dit ça; il y a bien aussi probablement un *Charles II* dont le *Figaro* annonçait dernièrement la mise sur le chantier; néanmoins je vous supplie de faire tout votre possible pour abouler ici promptement, nous filerons le 28 ou le 29 courant. — Au fond je ne vais pas très bien: j'ai mon oreille, et un *œil*, le tout à gauche, qui me donnent de l'inquiétude. Serais-je hypothéqué? Eh là-bas! ça me déplairait ferme! enfin, je me soigne en homme légèrement frappé, ça ne peut pas faire de mal. Ma femme reviendra, je l'espère, radicalement guérie. C'est moi, le cas intéressant! Ce que c'est que de nous!

Allons venez! le docteur trouve que vous vous enrhumez très facilement: il a quelque chose d'étonnant qui vous fera le plus grand bien!

A vous cordialement.

EMMANUEL.

LETTRE A MM. ENOCH ET COSTALLAT

San Sebastian, 20, Calle San Marcial, lundi 2 heures (1882).

Mes chers amis,

Excusez-moi, je vous prie, de n'avoir pas répondu plus tôt à votre toute charmante honorée de l'autre jour, mais mes puces ne m'ont pas laissé un instant de tranquillité. Voilà huit jours que je passe à les chercher. On voit bien que vous ne savez pas ce que c'est que la puce de Guypuzcoa, je vais vous le dire; aussi bien c'est une occasion que vous ne retrouverez peut-être plus. La puce espagnole est éminemment patriote et émigre peu; après les événements carlistes, auxquels elles furent vigoureusement mêlées, il en périt, hélas! un nombre considérable. Il y a eu du désarroi; il fallut se reconnaître; mais, vous n'imaginez pas (et c'est un exemple que nous devrions bien méditer) avec quelle rapidité, quelle merveilleuse entente, celles qui survécurent — il en restait pas mal — prirent le chemin du pays.

Elles ont, du reste, leur chant national, comme qui dirait leur *Marseillaise*, c'est un 3/4 en *fa* majeur qu'un compositeur français, un nommé Berlioz, a introduit dans sa *Damnation de Faust*, comme il y avait du reste introduit aussi l'air national de Raccosky. La province de Guypuscoa étant une des plus fraîches de la péninsule, la puce y est un peu frileuse et recherche volontiers les plis de terrains, les endroits abrités, moites, à température d'étuve; elles ont un faible, et je le comprends, pour le corps de la femme; là, elles sont réellement à leur affaire. C'est surtout la femme grasse, les grosses dondons, qu'elles visent spécialement, ces gros corps retenus dans un corset où l'on pourrait donner des courses de taureaux, ces immenses derrières qui semblent des Krupps à longue portée, et encore le nombril, le bon vieux nombril perdu, le nombril en entonnoir, à forme de

cratère. Elles sont généralement assez débauchées et je pourrais vous raconter des histoires à faire rougir la couverture de la collection Litolff.

Si vous êtes bien sage, je vous dirai ça une autre fois.

Merci donc pour les renseignements si précis que vous me donnez sur E... ; j'attends avec impatience le manuscrit de *Gwendoline*. Je vous prie aussi de remercier cet excellent K..., qui vient de m'envoyer de la part de G..., un livret en trois actes d'une humeur massacrante. Vous recevrez dans les huit jours la musique de cet ouvrage et je compte sur votre obligeance accoutumée pour le livrer immédiatement à nos premiers graveurs; dimanche prochain, 6 courant, pendant que d'une main, vous tendrez l'arrosoir et que de l'autre vous enverrez des baisers à vos femmes, vers le coup de 4 heures de l'après-midi, nous serons tous aux taureaux. J'en rêve depuis huit jours; il est peu probable que je prenne à ces courses une part active et directe, ainsi que j'en avais tout d'abord l'intention; mon idée était d'ahurir tout d'abord le taureau en lui présentant le manuscrit du 3e acte des *Muscadins* et de le foudroyer en lui chantant la *3e valse;* mais mon épouse n'est pas pour ces coups d'audace, elle dit que je ne suis qu'un rêveur.

Si vous voyez le directeur du théâtre de Port-Saïd, auquel M. de Lesseps m'a vivement recommandé, dites-lui bien que je compte lui remettre pour la Toussaint les deux premiers actes d'*Arabi*. Cet ouvrage sera le couronnement de ma carrière, mon *Parsifal*. Après la première d'*Arabi* je me repose et je ne l'aurai certes pas volé.

Ah! nous pourrons dire, tous les trois, que nous avons bougrement trimé ici-bas: C... surtout; il me fait positivement de la peine; pour lui, ni paix, ni trêve; dites-lui donc, mon Enoch bien-aimé, qu'en agissant ainsi il file le plus mauvais coton; cet homme se lève à 8 heures, il prend le train, il va à pied de la gare Saint-Lazare à son bureau; il n'est pas plus tôt arrivé, qu'il s'enferme pendant deux heures avec Ernest pour dépouiller la correspondance; son déjeuner est expédié en deux petites heures, risque à s'étouffer, et, alors que la digestion n'est point faite encore, que les aliments n'ont pas dépassé la luette, deux nouvelles heures d'un travail absorbant, terrible! Ernest ne saurait résister longtemps, mais c'est un détail, il n'est pas associé, il est garçon; il resterait encore pas mal d'Ernest, sans compter le vôtre, au souvenir duquel je vous prie de vouloir bien me rappeler. Mais un père de famille, un époux! la chose est grave. Embrassez-le pour moi et dites-lui de se ménager.

A vous quatre nous deux cordialement.

EMMANUEL.

Et Lacome?

San Sebastian, 20, Calle San Marcial, lundi 2 heures (1882).

Chers amis,

La famille est arrivée hier sans encombres. Peu à peu, on va prendre ses petites habitudes et d'ici huit jours nous ne serons plus de faux Espagnols. San Sebastian est du reste légèrement cosmopolite et la couleur locale y est fort atténuée; néanmoins, ce n'est plus du tout la rue Rochechouart et les environs de Paris n'ont qu'à bien se tenir. Qui est-ce qui a dit qu'il n'y avait plus de Pyrénées? quelle est cette foutue bête? où est-elle? j'en ai là devant mes fenêtres une tranche énorme; c'est la toile de fond; l'Uruméa, rivière paisible, serpente mollement sous mes yeux et se jette, je devrais dire se glisse, s'infundibule dans la mer, mais là tout près, à 1 m. 50. Les femmes sont jolies, les hommes bien faits, et sur la plage, les *senoras* qui ont une belle gorge oublient souvent d'agrafer solidement leur costume; j'emporterai désormais des boutons et du fil. Rendre service c'est ma passion.

J'ai loué fort cher un maigre Aucher, et je me propose d'initier le maître de chapelle de la localité aux beautés non-pareilles de la *Tétralogie,* que j'ai fourrée au fond de ma malle, bien entendu. Je ne parle pas de *Tristan,* qui fait partie du costume.

Avez-vous vu E...? Où en est la confection définitive de *Gwendoline?...*

Je vais écrire au bon K... Savez-vous s'il a revu G...? Ça m'irait comme un gant de faire lestement trois actes de n'importe quoi ici; répondez-moi aussi à ce sujet. Si G... n'a pas encore la partition de l'*Etoile,* pourquoi ne la lui porteriez-vous pas vous-même, bras dessus, bras dessous avec K...; qu'en dites-vous?

Nos meilleurs, nos plus affectueux compliments à ces dames, et à vous bien cordialement, mes bons amis.

EMMANUEL.

Séville, 21 octobre (samedi) 1882.

Eh bien! mes enfants, nous en voyons, des derrières andalous se tortiller comme serpents en liesse! Nous ne bougeons plus le soir des *bailos flamencos* entourés, tous deux, de *toreros* en costume de ville, le feutre noir fendu au milieu, la veste ajustée au-dessus des hanches et le pantalon collant dessinant des jambes nerveuses et deux fesses du plus beau galbe. Et les *gitanas* chantant leur *malaguenas* ou dansant le *tango,* et le manzanille que l'on se passe de main en main et que tout le monde est forcé de boire. Ces yeux, ces fleurs dans d'admirables chevelures, ces châles noués à la taille, ces pieds qui frappent un rythme varié à l'infini, ces bras qui courent frissonnants le long d'un corps toujours en mouvement, ces ondulations de la main, ces sourires éclatants, et cet admirable derrière sévillan qui se tourne en tous sens alors que le reste du corps semble immobile, — et tout cela au cri de *olle, olle, anda la Maria! anda la Chiquita! Eso es! Baile la*

Carmen, anda! anda! — vociférés par les autres femmes et le public! Cependant, les deux guitaristes graves, la cigarette aux lèvres, continuent à gratter n'importe quoi à trois temps. (Le *tango* seul est à deux temps.) Les cris des femmes excitent la danseuse qui, sur la fin de son pas, devient littéralement folle de son corps. C'est inouï! Hier soir deux peintres nous ont accompagnés et prenaient des croquis, moi j'avais mon papier de musique à la main; nous avions toutes les danseuses autour de nous; les chanteuses me redisaient leurs chants, puis se retiraient en serrant fortement la main d'Alice et la mienne!!! Puis il fallait boire dans le même verre, ah! c'est du propre! Enfin nous ne nous en portons pas plus mal ce matin! — Mais là, vrai, je ne vois pas du tout Mme E... là-dedans! Et nous allons mener cette vie-là pendant un mois, jusqu'à Barcelone, en passant par Malaga, Cadix, Grenade, Valencia!!! — Ah! mes pauvres nerfs! Enfin il faut bien voir quelque chose avant de claquer — mais, mes amis, celui-là n'a réellement rien vu qui n'a pas assisté au spectacle de deux ou trois Andalouses *houlant* des fesses, et en *mesure* aussi, également en mesure de *anda! anda! anda!* et les éternels claquements des mains: elles battent avec un instinct merveilleux le 3/4 à *contre-temps*, pendant que la guitare suit pacifiquement son rythme.

Comme d'autres battent le temps *f* de chaque mesure, chacune battant un peu à sa fantaisie, c'est un amalgame de rythmes des plus curieux — du reste, je note tout cela — mais quel métier, mes enfants! Courir les cathédrales (des splendeurs), voir les musées, se perdre dans les rues, visiter tout, manger quatre à quatre, et se coucher à minuit — il y a des moments où nous sommes imbéciles! Pour un oui, pour un non, nous grimpons à cette sacrée *Giralda,* du haut de laquelle on a bien le plus beau panorama du monde; je connais le nom et le son de toutes les cloches, car le jeune sonneur est mon ami; ses sœurs dansent dans un baile le soir et le jour montrent la cathédrale. C'est comme ça.

Des mendiants plein les rues et vous demandant avec la cigarette à la bouche et des allures pleines de majesté; ils ne disent pas merci, ça leur est dû, paraît-il. Et toute la nuit, le *sereno* parcourt les rues, avec sa pique et sa lanterne et chantant d'une voix forte: *Ave Maria purissima,* etc...; cela signifie que la ville est tranquille, qu'on peut dormir. Il y a même une danse, intitulée le *Sereno*; alors la danseuse imite ledit *sereno* et chante à tue-tête: *Ave Maria purissima* — et tortille du derrière. — Les théâtres sont détestables; le monde chic ne va pas aux bailes; quand il veut s'offrir ce spectacle, les danseuses viennent à domicile. Je vous écrirai dans une huitaine. On nous appelle pour déjeuner. Nous vous embrassons tous les quatre.

EMMANUEL.

Et Lacome et sa femme, comment vont-ils? Je pense tout le temps à mon vieux Lacome.

LETTRES A PAUL LACOME

9 septembre 1884. La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire).

Cher Ami,

J'ignore si vous êtes avec Madame, s'il faut lancer ce manifeste affectueux chez la mère C... aux forts tétons ou chez l'Espagnol de la rue La Fayette, qui a certainement beaucoup moins de tétons que la mère C..., et c'est regrettable, car ne remarquez-vous pas comme de nos jours l'hermaphroditisme se perd; je le disais encore ce matin, sur le mail, au brigadier de gendarmerie et turellement « vous avez raison » me répondait le brigadier. Du reste, il ne comprenait pas. Mais laissons là la mère C...; aussi bien c'est de la mère Boniface que je veux vous parler ou plutôt dont je désire que vous me parliez. Etes-vous satisfait de votre livret, de votre partition, de vos interprètes? J'ai vu la distribution dans le journal; elle ne me paraît pas vertigineuse. Je ne vois pas là-dedans des gens connus, aimés du public. Et Théo, qu'en pensez-vous? Je me fais une fête de vous voir un bon bout de temps, cher ami; je serai chez Enoch et Costallat le jeudi 4, entre 5 et 6, — à moins que je ne sois rappelé à Paris avant cette époque. — Si vous saviez combien je vous souhaite un succès! mais je n'ai pas beaucoup de veine moi non plus, et je crains toujours un ex-voto sur le veston d'un ami, — si ça allait lui porter la guigne! — Ah! nous faisons là un joli métier! Moi j'écris des morceaux de piano à quatre mains; pourquoi faire, allez-vous me dire? Mais je n'en sais foutre rien, mon pauvre d'Estalenx, c'est idiot, je le sais bien, les E... n'en voudront même pas; celui-ci sera trop long — jamais trop court, par exemple, — l'autre trop difficile — jamais pas assez, — puis ce n'est pas pratique. Ce n'est jamais pratique, ce que je fais, et notez que s'ils lisaient ce passage, ils criailleraient comme deux coqs: « En voilà un salaud, nous éditons tout ce qu'il pond, nous lui répétons même qu'il ne pond pas suffisamment et ça se plaint; ah! mais il nous embête, le Chabrier ». Voilà ma vie, ma sacrée vie. Ah! pour ce qui est de la *3e valse,* ça n'a pas traîné. Baudon l'avait cinq minutes après son arrivée. Eh bien! vous ne savez pas, j'ai idée que ça se vendra. Il y a peu de musique à deux pianos; les filles qui jouent sérieusement du piano (ai-je besoin d'ajouter qu'elles sont généralement laides) sont fichues de demander ça. Oh! ça se calmera — quand on les aura lues... Mais on ne peut pas toujours exécuter — mal du reste — la *Symphonie* en ré. Dame, ça n'est pas d'un pratique à outrance, mais ça l'est un peu. Dieu soit loué. *Laus ad te domine!*

C'est ce pauvre C... qui est à plaindre. Tout seul et tant de responsabilités! Pendant ce temps-là, E..., un feignant, prend du ventre à Etretat. Oui, tout seul, obligé de servir le client la bouche pleine, déjeuner dans la pièce à côté, là où on fait travailler T..., — cette pièce à côté où Monsieur Léon et deux employés présentent fiévreusement de la cire à cacheter à un bec de gaz portatif pour empaqueter Litolff. — Ç'a n'a l'air de rien, mon ami, cette pièce à côté; c'est le nid, c'est le magot, et c'est de là

que tout part, c'est la pièce à bénir quand on se retirera! Oh! ne rions jamais de petits paquets qui partent!

Allons, trouvez entre deux béquets, cher ami, le temps de m'écrire deux mots et présentez à la chère Madame Lacome l'expression de nos plus affectueux sentiments.

Votre très affectionné,

EMMANUEL CHABRIER.

Costallat ne doit pas être loin. Faites-lui quelques caresses de ma part, quelque chose de gentil.

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 19 juin 1886.

Votre lettre, camarade, m'a ravi. Je jubilais dès l'enveloppe. Et, blague à part, j'allais vous écrire, comme on dit, je m'embêtais après vous. Les journaux, art, théâtres n'annonçaient rien, le temps se passait, je vous sentais loin de ce salaud de Paris où il n'y a pas de milieu pour nous comme pour le bourgeois — où, dis-je, nos pauvres bougres de nerfs, toujours tendus, me font l'effet d'une guitare dont une demi-douzaine de fous furieux pinceraient tous à la fois les cordes. — J'ai croupi pendant je ne sais combien de temps; il semble maintenant que ça veuille marcher, eh bien! ce n'est pas cela encore: il faut faire trois actes en trois mois, — je ne peux pas. — On vous laisse moisir des quinze ans, puis il faut les choses immédiatement, sans vous laisser le temps d'avaler. On s'échine, on fait de son mieux, puis un beau soir, c'est un beau four. Alors c'est le cul par terre, pendant dix ans. On a tant parlé de *Gwendoline* que si cet opéra-comique que je fabrique actuellement ne réussit pas, je suis nettoyé, mon vieux; les camarades n'en seront pas autrement fâchés, mais bibi fera une horrible tête, et il y aura de quoi. Bref, je termine le premier acte (piano et chant); le 1er septembre, ça y sera probablement, toujours piano et chant, alors il faudra orchestrer trois actes, faire deux entr'actes, une ouverture, refaire à nouveau, couper (ça c'est moins long) que sais-je? Oh! que je n'aime pas à être bousculé et comme surtout je ne veux rien compromettre... Ça se jouera quand j'en serai content, quand j'aurai terminé après un labeur consciencieux mais non surmené — ou bien j'enverrai tout faire foutre et ça ne se jouera pas. Ce sera bien, ou ça ne sera pas. *Tout* me coûte beaucoup de travail. Je n'ai pas ce qu'on appelle *de la facilité?* Si peu que j'aie à faire, il me faut rentrer dans ma turne et une fois là, je crois que je ne vais rien ficher du tout. — Puis il faut que la *pièce* soit très gaie, lestement conduite; je veux qu'on rie tant et plus là-dedans. C'est beaucoup de tracas. — Enfin, qui vivra verra. — A propos de verrats, comment vont les vôtres? Et vos foins, ça aime-t-il l'eau, les foins? Il en tombe suffisamment depuis six semaines; les propriétaires de par ici font des gueules... Il y en a un qui a perdu dernièrement sa vache d'une fièvre de lait; j'ai cru qu'il prendrait le deuil; il pleurait comme un veau; celui-ci en a réchappé du reste; il tête une autre mère, c'est son heure. Le voilà qui passe, ce propriétaire, je voudrais que vous vissiez sa

foutue mine. Eh bien! moi qui n'ai pas la moindre vache, cette douleur me laisse gai; je ris comme un bossu quand je vois ce propriétaire qui passe. Je n'ai pas d'autre événement à vous signaler depuis que je suis ici. — Et cette bouture confiée aux soins d'Enoch? Est-ce l'affaire des Variétés? Avez-vous planté quelque nouveau jalon avant votre départ? Dans ce métier-là, c'est triste à dire, il ne faut d'abord s'étonner de rien; mais si l'on devait s'étonner de quelque chose, ce serait d'avoir de la veine. M... en a, c'est incontestable; il est ce qu'on appelle vraiment bien *un veinard;* mais que d'autres, très poussés, très lancés, très surfaits même par les journaux qui attendent indéfiniment leur tour? Et *Godard,* et même *Salvayre,* et la petite *Chaminade,* et *Guiraud,* et *Joncières,* et *Reyer* (quinze ans de *Sigurd* non joué). Et *Lenepveu,* et *Maréchal,* et *Lefebvre,* et le père *Franck,* et le pauvre *Lalo* — tout ça s'emmerde avec des floppées de partitions dans des armoires. Et *Holmès,* enfin tous, excepté *Delibes, Massenet, Gounod* et *Ambroise.* Dans l'opérette, beaucoup aussi ont les dents longues; M... les embête. Enfin, et pour conclure, c'est le dernier des métiers.

Mon concours de Clermont est proche. Envoyez-moi donc un joli discours. Je vais être bête comme une oie devant tout le monde. En wagon, il me viendra peut-être quelques banalités de circonstance.

Croyez toujours bien, cher et bon camarade, à mon inaltérable amitié.

Votre EMMANUEL.

LETTRES A FÉLIX MOTTL

Tours (Indre-et-Loire), 1er décembre 1887.

Mon Cher Maître,

Laissez-moi donc bien vous remercier pour le bienveillant intérêt dont vous ne cessez de me donner des preuves et vous dire combien je vous en serai toujours reconnaissant. J'aurai donc la double joie et l'insigne honneur d'être représenté à Karlsruhe et dirigé par vous. Ah! vous êtes un peu bien coté, ici, je vous en réponds, et quand on dit Mottl, on salue très bas! Aussi considérerai-je comme une des plus douces de ma vie, l'heureuse soirée que je devrai à l'amitié de mon cher Van Dyck et à votre dévouement.

Je vous prie de vouloir bien remercier de ma part M. le baron de Pudlitz, en attendant que je puisse de vive voix lui exprimer toute ma reconnaissance.

Vous avez dû, je suppose, prendre connaissance du poème de *Gwendoline.* C'est une légende danoise, rehaussée de fort beaux vers, dont l'auteur, Catulle Mendès, était très lié avec Wagner; et je puis dire qu'à défaut d'autres mérites, *Gwendoline* a certainement, poème et musique, celui d'être l'œuvre commune de deux fanatiques de ce grand génie.

Van Dyck m'apprend que l'on s'occupe de la traduction et que l'ouvrage

pourrait passer en mars-avril; mais il me fait connaître aussi — et c'est ce qui me comble de joie! — que vous voudriez bien en août, après Bayreuth, donner quelques représentations de *Gwendoline* à Karlsrhue, dans l'espoir d'y attirer des compatriotes.

Merci d'avoir eu une si affectueuse idée. Je vais tâcher, d'ici le mois de mars, d'enrichir ma mémoire de quelques mots allemands autres que *langsam, schnell, ausdruckwoll, lebhaft* (1) et autres.

J'arriverai, je l'espère, à parler tout au moins une variété d'allemand-*nègre* qui sera à pouffer de rire, mais pourra me sortir d'embarras. — Je compte bien, au cours de mes dernières répétitions, prendre au théâtre, le soir, un bain vivifiant de *Tétralogie*. Je sais que, pour cette époque, les quatre ouvrages seront prêts et que la *Gôtterdâmmerung* est prête à passer. Si on pouvait glisser là-dedans une brave partition qui n'est pas piquée des vers, j'ai nommé *Tristan,* c'est Chabrier qui serait aux anges! Faites-moi signe plus tôt que plus tard, tout l'hiver, je vais piaffer d'impatience.

Evidemment, je l'aime, mon pauvre et cher Paris — n'est-ce pas mon devoir! — mais nous avons ici deux théâtres, un pour la *Juive,* l'autre pour *Haydée;* hélas, ce n'est pas assez, et ces deux théâtres engouffrent un million 300.000 francs de subvention! De temps en temps, on donne, sous forme d'os à ronger, deux actes de ballet à un pauvre diable de compositeur, et encore, cette année-ci, c'est le père T... qui les fait! Ah! ce n'est pas drôle! Quant à gagner sa *simple* vie, c'est impossible, à moins de verser dans l'opérette, là, après dix ans, on se retire fortune faite. Mais le rêveur de drame lyrique, s'il n'a pas le sac, peut se fouiller: Il crève de faim très carrément. Il faut avoir l'âme chevillée dans le corps pour continuer ce métier-là.

Mais j'ai le courage, et j'aurai en plus, cette année-ci, grâce à vous, l'*encouragement,* mes efforts n'auront point été stériles, puisque vous agréez ma chère petite partition, trouvée *rébarbative* et *confuse* dans mon cher pays où l'on n'aime pas assez la musique — où l'on ne *compare* pas assez.

Nous avons, avec nos qualités — chaque peuple a les siennes, c'est certain, — le grand tort de nous regarder le nombril avec trop de complaisance et de nous déclarer trop vite satisfaits. Enfin si quelqu'un a le droit de se déclarer satisfait, c'est moi, et je le dis très haut, et vous remercie de tout cœur.

Votre tout dévoué et reconnaissant,

EMMANUEL CHABRIER.

Berlin, 21 février 1888.

Cher Ami,

Je suis enchanté de mon séjour dans votre ville natale (2), une belle ville et de belles femmes! Votre lettre à Richter a produit le meilleur effet; j'ai

(1) Le manuscrit donne : *beleft,* qui ne signifie rien.

(2) Chabrier fait ici une erreur que nous tenons à rectifier. Félix Mottl est Autrichien, et des environs de Vienne.

eu deux séances avec lui, une pour *Gwendoline,* l'autre pour le *Roi malgré lui.*

Richter s'est montré *très très* satisfait, mais il m'a laissé comprendre qu'un opéra-comique était plus attendu ici qu'un *opéra;* je crois donc que c'est le *Roi* qui leur conviendra; Jahn et Richter auront, dans quelques jours, le *poème* du *Roi* et s'il leur convient, ils monteront immédiatement l'ouvrage. Vous voyez que nous n'avons pas perdu de temps et que, grâce à vos excellentes recommandations, le temps a été utilement employé.

Ici, à Berlin, on n'a pas l'air de travailler autant qu'à Karlsruhe. Bock, l'éditeur si aimable, que nous avons vu ce matin, nous a dit que l'on n'avait rien monté depuis deux ans et que je caserais difficilement ma musique; que Berlin ne *lançait* pas une pièce, ordinairement; que c'étaient des villes comme Karlsruhe, Hambourg, Leipzig, Kôln qui faisaient les succès, — et que Berlin les enregistrait, — mais que Berlin prenait très rarement l'*initiative.* Enfin, je verrai demain le comte de Hopsberg (1) l'intendant du théâtre, et je verrai bien ce qu'il me dira. Après quoi nous irons à Brunswick, où Enoch a affaire, puis à *Cologne.* Pourriez-vous m'envoyer de *suite* une lettre de recommandation pour le kapellmeister de Cologne? Vous adresseriez votre lettre à *M. Emmanuel Chabrier, chez M. Litolff, éditeur à Brunswick.* Je serai à Brunswick jeudi et vendredi, — je voudrais une audition à Cologne — et enfin, mon vieux Paris me reverrait dimanche ou lundi au plus tard.

Paris, 7 juin 1888.

Cher Ami,

Où êtes-vous? Que faites-vous? Avez-vous chaud? Vous soignez-vous? Musiquez-vous? Flânez-vous? Enfin, êtes-vous heureux?

Je n'aurai donc pas eu la joie douce de vous présenter mon gai Paris, si vivant, si grouillant, où l'on fabrique de tout, depuis l'horrible jusqu'au superbe et où, en fin de compte, on travaille rudement — et gaiement! — J'aurais été si heureux de vous souligner rapidement les côtés — nombreux encore — par lesquels nous valons quelque chose, vous promener dans nos admirables musées, au milieu de nos expositions permanentes, vous faire faire le tour de tous nos théâtres dont l'ENSEMBLE constitue *absolument* une incomparable richesse de production, et *dans tous les genres.* J'aurais voulu vous conduire chez nos jeunes musiciens (nous en avons de pas trop bêtes), chez nos peintres, chez nos sculpteurs (nous en avons de premier ordre) et je suis sûr que vous, si vibrant, si doué, si esthétiquement élevé, vous auriez conservé un bon souvenir de l'accueil que vous auriez reçu et des impressions ressenties.

Mais ce n'est que partie remise, et il y a des provinces, en France, où l'on est excessivement entêté. Je suis de celles-là, et dans quelques mois, quand j'aurai le plaisir de vous serrer la main, j'ai la conviction que je vous déciderai complètement à venir nous voir.

Ecrivez-moi; dites-moi ce que vous faites de mon bon Van Dyck et

(1) Hochberg, sans doute?

quand vous partez pour Bayreuth. Ecrivez-moi en français, ça m'est égal, faites des fautes, c'est le seul moyen de se corriger; je ne suis pas fichu d'en écrire en allemand autant que vous; dès lors, qu'est-ce que cela vous fait? Et puis, je me tordrai de rire: vous ferez passer à votre vieux Chabrier un moment amusant, — ils ne le sont pas tous, hélas!

Adieu, mon cher Mottl, et à bientôt, j'espère: rappelez-moi, je vous prie, au bon souvenir du baron de Pudlitz et du gros Plank — un bon souvenir aussi à Bop, à Orlânder et au régisseur de ce cher théâtre où j'ai tant pleuré à la répétition de *Siegfried*.

Votre affectionné,

EMMANUEL CHABRIER.

Je me souviens aussi d'un grand violoncelliste de l'orchestre, un blond — et d'un *referendar* (?) — un homme très bien mis et fort agréable qui m'avait donné sa carte. Dites-leur, si ça peut les intéresser, que je ne les ai pas oubliés.

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 29 octobre 1888.

Mon Cher Ami,

J'ai été bien péniblement impressionné par la nouvelle de la maladie de Plank. Il faut espérer que ce brave artiste va se remettre, car, indépendemment de son talent, il est bien nécessaire à sa famille nombreuse, je crois. Dites-lui, je vous prie, combien, en dehors de ce qui m'intéresse personnellement, je fais des vœux pour le rétablissement de sa santé et présentez-lui mes compliments affectueux.

Veuillez aussi, cher Mottl, être mon interprète auprès de la charmante et robuste artiste Mlle Mailhac; dites-lui combien je la remercie de s'être mise à l'étude de mon cher ouvrage. Ah! que je voudrais l'entendre! Vous pensez que dans le courant de janvier la pièce sera prête?

— Si vous saviez!

J'ai entendu dire que vous deviez quitter bientôt Karlsruhe, aller à Vienne, ou à Pesth... Je serais *foutu* si je ne vous avais pas à Karlsruhe pour mon ouvrage; je ne veux que vous, vous seul, cher grand artiste, et je le répète, c'est pour moi un affectueux honneur de penser que vous voulez bien mettre au point et diriger ma pauvre *Gwendoline*. Ne me laissez pas sans nouvelles, cher ami; d'ici trois semaines ou un mois, soyez assez bon pour me faire savoir si les chœurs commencent à marcher, si le metteur en scène, le régisseur, un homme blond et frisé, très gai, très aimable, dont le nom m'échappe, — sont déjà occupés de la tâche assez lourde qui leur incombe; enfin des détails, des détails! — Et en allemand, ça m'est égal, je ferai traduire. Vous devez avoir *tout l'orchestre, n'est-ce pas?* Comme je ne puis pas arriver à me faire jouer ici, j'en fais une question *d'amour-propre*: Je convoquerai *tous mes amis* de Paris, Franck, Fauré, d'Indy, Lalo, Messager, Reyer, Widor; *tout ça* viendra à Karlsruhe; il faut que cet ouvrage joué à Karlsruhe fasse plus de bruit (ou tout autant) à Paris qu'à

Karlsruhe : je voudrais *embêter* les théâtres de Paris qui ne jouent pas ça... Lamoureux m'a promis de venir aussi, — de plus, je compte sur votre bonne amitié pour faire signe, le moment venu, aux directeurs et kapellmeisters voisins : je tiendrais à avoir Levi de Munich, que j'ai connu il y a sept ou huit ans. Enfin nous arrangerions tout cela pour le mieux.

Donc, cher Mottl, n'abandonnez pas votre collègue et ami Chabrier, et croyez que je vous serai toujours reconnaissant de ce qu'un homme *tel que vous* aura bien voulu faire pour moi.

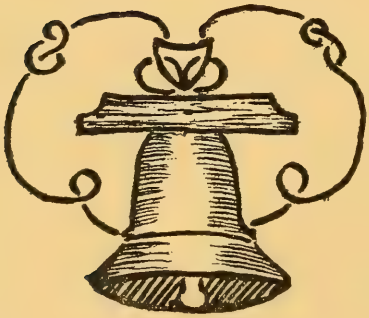
Votre cordialement dévoué,

EMMANUEL CHABRIER.

Présentez, je vous prie, mes respectueux hommages au baron de Pudlitz. Voilà l'ami Van Dyck parti pour la gloire !

Olé ! All rigt ! Evohé !

(A suivre.)



PIERRE DE COURCELLES

LE CANTIQUE DES CANTIQUES

mis en vers françois

1564

PIERRE DE COURCELLES

N sait peu de choses sur ce poète. Il était natif de Candes, en Touraine (1). On lui doit une *Rhetorique* en onze chapitres, publiée en 1557, à Paris, par Guillaume Le Noir et Sébastien Nivelle, et une traduction en vers du *Cantique des Cantiques* de *Salomon*, suivie des *Lamentations de Jeremie*, imprimée par Robert Estienne, en 1564. Il composa, en outre, un poème original, *La Calomachie*, dans lequel se voyait un combat entre les quatre gouverneurs du monde, mais cet ouvrage, auquel il fait allusion dans ses autres œuvres, ne fut vraisemblablement pas imprimé et se perdit. Il vivait encore, fort âgé, après 1561.

Guillaume Colletet qui, dans ses *Vies des Poètes françois*, n'a fait que reproduire et interpréter sur cet auteur les notes succinctes d'Antoine du Verdier et de La Croix du Maine, s'est élevé avec violence contre la poésie de Pierre de Courcelles. Non seulement il ne lui reconnaît aucune grâce ni mérite d'invention, mais il la condamne comme une des misérables productions du temps. A l'appui de son jugement, il donne quelques vers choisis parmi les plus faibles de ce dernier, et conclut plaisamment que Courcelles était corrompu du levain d'hérésie. Il faut croire que la passion, ou une complaisance

(1) Cf. Antoine du Verdier et La Croix du Maine : *Bibliothèques françoises* (Ed. Rigoley de Juvigny, III, 261, II, 265).

exagérée et servile pour de « bonnes idées », ont égaré notre savant biographe.

Les vers de Pierre de Courcelles sont fort inégaux, mais ils ont cette grâce ingénue qui fait passer les maladresses de la versification.

Le XVIe siècle, on le sait, témoigne au point de vue poétique de tant d'habileté qu'on est tenté, parfois, de rechercher dans les publications des rimeurs de second ordre un peu de cette sincérité et de cette foi naïve qui n'abondent pas toujours chez les nobles écrivains.

Bien que nous ne songions guère à comparer cette traduction du *Cantique des Cantiques* avec celle qu'a donnée Remy Belleau (1), et qui demeure un pur chef-d'œuvre, il nous semble que les deux poèmes se complètent. L'élégance de l'un ne balance point le charme quasi populaire de l'autre. Une musique dont nous ignorons l'auteur, mais qui paraît être due à l'inspiration personnelle du poète, accompagne les strophes et font de cette interprétation d'un des plus beaux ouvrages de l'esprit humain, un chant rythmé fort agréable à entendre.

Le Cantique des Cantiques est précédé d'un double sonnet signé T. D. B. [Théodore de Bèze] qui contient un vif éloge du poète. On le lira avec intérêt, non parce qu'il contient l'apologie d'un écrivain dont l'œuvre était rarissime déjà au XVIe siècle, mais parce qu'il demeure le seul document sur lequel Colletet s'est appuyé pour dénoncer Pierre de Courcelles comme hérétique.

Il nous dispensera d'ailleurs d'un plus long et stérile commentaire :

L'homme Chrestien des Muses allaité,
Favorisé du Ciel et de Nature,
Ne doit ailleurs qu'en la saincte Escriture
Avoir l'esprit tendu et arresté.

Maints aujourd'hui confits en vanité,
Ne chantent rien qu'une Venus impure,
Et de choisir autre subject n'ont cure
Plus profitable à la posterité.

(1) Cf. *Eclogues* (sic) *sacrées prises du Cantique des Cantiques de Salomon.* Ed. des *Œuvres poétiques de Remy Belleau*, Paris. Mamert Patisson, MDLXXIII.

L'un se complaint des rigueurs de sa dame,
Pensant ainsi fleschir son rude cueur :
L'autre au rebours, se vante du bon-heur
Qu'il a reçu en l'amoureuse flâme.

Esgal ennuy sollicite leur âme :
Car cil qui ha tant de bien et faveur,
De jalousie esprouve la fureur,
Et de douleur, comme l'autre, se pasme.

Mais toy qui es poëte bien appris,
Cognoissant bien les poëtiques esprits
Estre subjects aux flammes amoureuses :

Pour eviter les traicts de Cupidon,
As arresté ton lyrique fredon
Sur les amours celestes et heureuses.

Or, pleust à Dieu que tous ces amoureux,
Qui sont ainsi palles et langoureux,
Fussent espris d'affections pareilles :

Tant de propos corrompus et mauvais,
Et de chansons impudiques, jamais
N'offenseroyent les Chrestiennes oreilles.

L'exemplaire du *Cantique des Cantiques* qui a servi à la présente réimpression est conservé à la Bibliothèque nationale sous cette cote: *Réserve A* 1580. C'est un charmant petit in-12 de 64 feuillets non chiffrés, imprimé en caractères fins et revêtu d'une reliure en parchemin.

AD. VAN BEVER.

LE

CANTIQUE DES CANTIQUES DE SALOMON

MIS EN VERS FRANÇOIS,

SELON LA VERITE HEBRAIQUE

PAR PIERRE DE COURCELLES, DE CANDES EN TOURAINE,

ENSEMBLE,

Les Lamentations de Ieremie le Prophete, avec l'Epistre d'iceluy

A

TRESVERTUEUX ET TRESMAGNANIME LOYS DE BOURBON, PRINCE DE CONDÉ.

A PARIS

Chez Robert Estienne, Imprimeur du Roy

M. D. LXIIII

AVEC PRIVILEGE DV-

DICT SEIGNEUR

ODE AUX LECTEURS CHRESTIENS

C'est à vous cueurs desireux
De Jesus-Christ, que je donne
Ce sainct Cantique amoureux
Dans lequel sous la personne
De l'Espouse et de l'Espoux,
Est escripte amour divine,
Laquelle je vous pry' tous
Graver en vostre poictrine

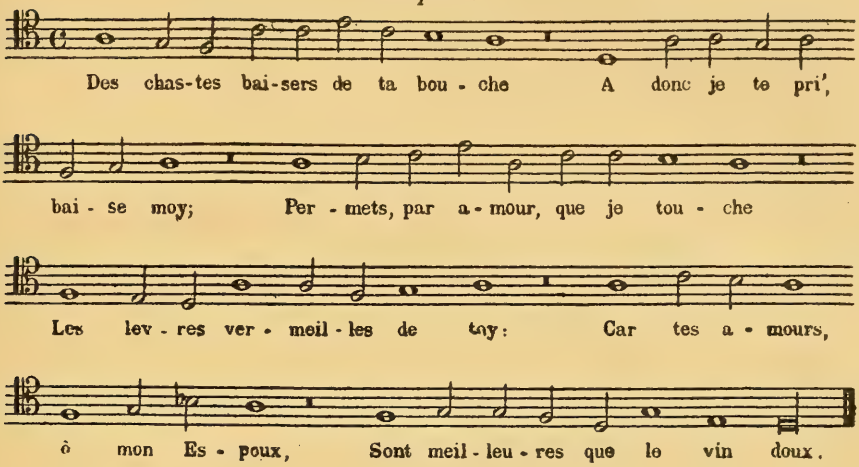
Ayez-la de jour en jour
Imprimée en vostre teste,
Car ce n'est pas ceste amour
Qui les jeunes gens moleste :
C'est un amour, pour certain,
Une amour spirituelle
Qui remet l'homme mondain
Dedans la voye eternelle.

Chassez doncques ces chansons,
Amis, folles et lubriques,
Et chantez en plaisans sons
Ce Cantique des Cantiques,
Qui ne parle que de Christ,
De Christ, et de son Eglise :
Pour ce, ayez-le en vostre esprit
Et le chantez sans feintise.

1

CANTIQUE I.

L'espouse.



Dissuauiare me tui oris suavio.

L'Eglise esprise et ravie d'amour spirituelle et divine, desire estre enseignée par la bouche de Jesus-Christ, son espoux, et se dit brune pour les persécutions,mais plaisante par la grâce que luy a faicte son Espoux, de lui avoir donné la puissance de les endurer pour l'amour de luy, qui fait qu'elle le loue, et luy elle.

L'ESPOUSE

Des chastes baisers de ta bouche,
Adonc je te pri', baise-moy ;
Permets, par amour, que je touche
Les lèvres vermeilles de toy :
Car tes amours, ô mon Espoux,
Sont meilleures que le vin doux.

Pour la senteur aromatique
De tes parfums tressouverains,
Ton nom precieux authentique
Un doux parfum est aux humains :
Qui fait qu'en toy de jour en jour,
Les filles mettent leur amour.

Tire-moy : en l'odeur suave
De tes parfums te poursuyvrons,

Là où dans le secret conclave
Du grand Roy introduicts serons :
Auquel chacun joyeux sera,
Et en toy se rejouira.

Lors aussi de tes amourettes
Plus excellentes que le vin,
En nos divines chansonnettes
Psalmodirons de cueur humain,
Car les justes et droicturiers
T'aiment, et suyvent tes sentiers.

Brunette je suis, mais plaisante,
O femmelettes de Sion,
Comme la magnifique tente
De Cedar l'habitation,
Et comme du sage et bon Roy
Les courtines en bel arroy.

Mais combien que je soy' brunette,
Sur moy pour ce n'ayez esgard,
Le clair soleil de sa chambrette
Sur moy a dardé son regard :
Qui brune m'a rendue ainsi
Comme vous me voyez ici.

Las, helas ! les fils de ma mere
En contre moy ont bataillé,
Lesquels d'une colere amere
M'ont le guet des vignes baillé ;
Mais la mienne à moy proprement.
Je n'ay gardée aucunement.

De peur qu'aux troupeaux ne fourvoye
De tes compagnons, monstre-moy,
O toy de qui mon âme a joye,
Où tu pais, et où à recoy (1)
Tu demeures et fais sejour
Droictement au milieu du jour.

L'ESPOUX

O belle entre les femmelettes.
Si tu ne le sçais et cognois,

(1) *En cachette.*

Suy le train de tes bestelettes,
Et tes petits chevreaux pourvois
Pres les cabanes des pasteurs
De leurs beaux troupeaux amateurs.

En beauté tu es comparée
O ma chere et parfaicte amour,
A ma monture bien parée,
Reluisante comme le jour,
Entre les chars Egyptiaux
Du roy Pharaon les plus beaux.

Tes joues sont de bonne grâce
Entre tes atours clairs et beaux,
Et ton col de grande efficace
Entre tes carquants et joyaux :
Mais nous te ferons boutons or'
De fin argent, et atours d'or.

L'ESPOUSE

Tandis qu'en sa salle tendue
Le Roy à banqueter estoit,
L'odeur de mon nard espandue
Par l'univers se departoit,
De laquelle son peuple aimé
Alors estoit tout parfumé.

Comme un petit bouquet de myrrhe
A moy est mon aimé parfaict,
Lequel comme mon Roy et Sire
Dedans mon sein demeure fait,
Entre mes tetins rondelets
Comme deux boutons vermeillets.

Comme une grappe rougissante
De raisin le plus doucereux
Es vignes d'Engaddi croissante,
A moy seule est mon amoureux,
Lequel aussi seul j'aimeray
De tout mon cueur, et serviray.

L'ESPOUX

Vois-tu, m'amour, que tu es belle,
Que tu es belle de tes yeux,

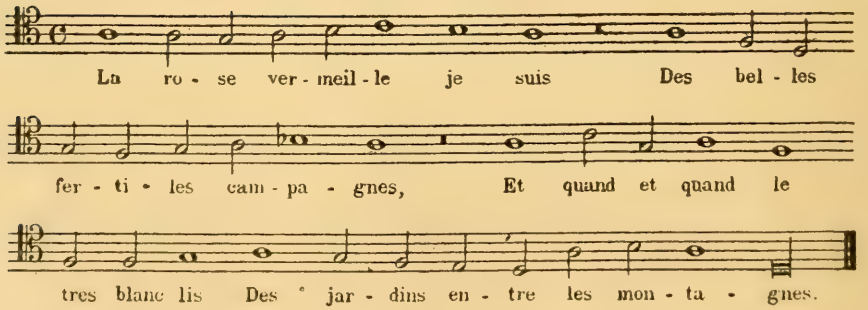
Desquels la beauté estincelle
Cy-bas en ces terrestres lieux,
De tes yeux qui semblables sont
A ceulx que les colombes ont.

L'ESPOUSE

Vois-tu, mon aimé, vois-tu ore
Que tù es beau et reluisant,
Vois-tu qui nostre lict decore
Et le rend joly et plaisant,
Les belles florissantes fleurs
Toutes de diverses couleurs.

Dessus les murailles massives
De nos maisons assises sont
De Cedre les grosses solives,
Et de sapin rougeastre blond
Les puissans soliveaux quarrez
Du plus fin or, qui soit dorez.

CAN. II *L'espouse.*



Ego sum Rosa Saron.

L'Eglise se glorifiant de quoy elle est la rose et le lis, désire parvenir en l'ombre de Jesus-Christ son Espoux, duquel (les persecutions passées) elle est appelée et invitée à venir à soy, et reprendre courage pour jouir encore après l'hyver des persecutions, de la beauté vernale de sa parolle. Pour à quoy obeir, elle prie luy aider de sa part, et de chasser les heretiques, et ennemis d'icelle qui, sous couleur de l'annoncer, mettent en avant les inventions des hommes, ainsi gastant la vigne du Seigneur.

L'ESPOUSE

La rose vermeille je suis
Des belles fertiles campagnes,
Et quand et quand le tres blanc lis
Des jardins entre les montagnes.

Quel est le lis espanissant
Entre les espines poignantes,
Tel est m'amour resplendissant
Entre les fillettes amantes.

Quel est le pommier fructueux
Entre les verds arbres steriles,
Tel est mon aimé vertueux
Entre les enfans juveniles.

Soubs l'ombre duquel tant-et-tant
Désirée me suis assise,
Duquel aussi le fruict goustant
Ma langue une douceur a prise.

Le Roy par sa grande bonté,
Au celier vineux m'a menée,
Là ou son amour m'a esté,
Pour certaine enseigne donnée.

De pommes vineuses sans fin
Contorfez-moy je vous supplie,
Et me sustentez de fort vin
Car d'amour je suis affoiblie.

La fenestre de mon promis
Ma teste pesante soustienne,
Et en la foiblesse où je suis
M'embrasse aussi la dextre sienne.

L'ESPOUX

Par les biches qui aux champs sont,
Je vous atteste, ô femmelettes
De Sion le tresheureux mont,
Et par les champestres chevrettes.

Je vous atteste par serment
De ne reveiller mon amies,

Ny la troubler aucunement,
Tant qu'elle sera endormie.

L'ESPOUSE

J'entens la voix de mon ami
Qui vient sautant par les montagnes,
Et tressaillant aussi parmi
Les montaignettes et campagnes.

Lequel au blanchastre chevreau
De nature tres-amiable,
Et au sautelant bicheteau
Veritablement est semblable.

Ja (1) derriere nostre paroy
Je le voy par les fenestrelles,
Regardant, et comme je croy,
Visant par les treillis d'icelles.

— Ma douce amie, leve-toy,
Ce m'a il dict (2) de bonne grace,
Leve-toy, et vien(s) avec moy
Passer le temps en ceste place.

De l'hyver triste et ennuyeux
La saison mauvaise est passée,
Du temps chargé et pluvieux,
Quand-et-quand la pluye cessée.

Desja les amoureuses fleurs
Entre les herbes verdes croissent,
Et de maintes riches couleurs
Sur la terre humide apparoissent.

Le temps est venu de tailler,
Desja en nostre terre belle,
Nous avons ouy gazouiller
La chaste et pudicq' tourterelle.

Desja le figuier verdoyant
A produict ses figues jeunettes
Et leurs lames les fleurs ayant
Rendent les vignes verdelettes.

(1) *Déjà.*
(2) Pour : *m'a-t-il dict.*

Vien(s) donc, m'amie, leve-toy,
Leve-toy ma sœur pacifique,
Ton visagelet monstre-moy,
Ma colombe chaste et pudique.

Ma colombe, dy-je, qui es
Es pertuis de pierres mussée (1),
Et es cachetes (2) des degrés,
Craignant dehors estre offensée.

Monstre-moy, ma sœur, ton regard,
Fay-moy ouir ta voix doucette,
Car ton regard est tresmignard,
Et ta vois tresmignardelette.

Prenez-nous donc les regnards cauts
Qui nos vignes pamprées gastent,
Et quand-et-quand les regnardeaux
Qui leur fleurs et boutons abbattent.

Mon tres cher aimé est à moy,
Et moy à luy d'amitié bonne,
Je me donne à luy, et de soy
Pareillement à moy se donne :

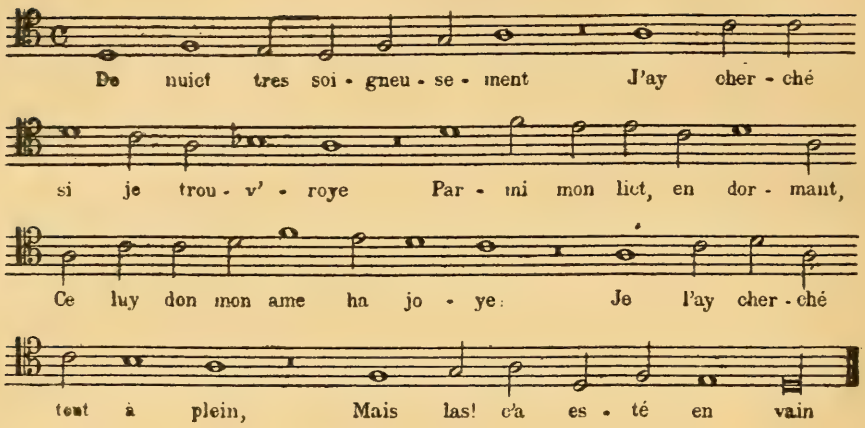
Lequel entre les blancs lis paist,
Et sa personne reconforte
De l'odeur qui en ce lieu est,
Que le doux Zephyre y apporte.

Mon bien-aimé retourne icy
Jusques à la poignante Aurore,
Et tant que les ombres aussi
S'enclinent (3) et la nuict encore.

Retourne, et au chevreau bellant
Semblable fois par les campagnes,
Et au bicheteau sautelant
Sur les mi-parties montagnes.

(1) *Cachée.*
(2) *Prudent, fin, subtil.*
(3) *S'inclinent.*

CAN. III. *L'espouse.*



In lectulo meo per noctem quæsiui.

L'Eglise, en la personne de l'âme pecheresse, retournant à soy, cherche Jesus-Christ au cabinet de sa conscience, là où elle ne le trouve pour les occupations mondaines, desquelles il est encores empesché, de quoy estant delivré, elle l'y trouve alors : Pourquoy elle le prend et meine au milieu de l'Assemblée, faisant entendre sa volonté à tous ses enfans, qu'elle prie affectueusement de ne l'esveiller ny troubler par leurs malversations, mais le garder cherement, comme un tresor singulier, lequel nous est descouvert et mis en veue soubs la personne de Salomon et de son pavillon, figure admirable de Jesus-Christ et de son Eglise.

L'ESPOUSE

De nuict tres soigneusement
J'ay cherché si je trouv'roye
Parmi mon lict, en dormant,
Celuy dont mon âme ha ioye :
Je l'ay cherché tout à plein
Mais las ! Ç'a esté en vain.

Parquoy je me leveray,
Et celuy entour la ville,
Puis ça, puis là chercheray,
Qu'aime mon ame gentille.
Je l'ay cherché bien à plein,
Mais las ! Ça esté en vain.

Ainsi par la ville allant,
Je fus du guet rencontrée,
Qui lors estoit vigilant.
Pour garder ceste contrée :
Amis, leur dy-je avez-vous
Icy point veu mon espoux ?

Iceux passez je trouvay
L'aimé de mon ame chere,
Que je pris, et ne lairray
Tant qu'au logis de ma mere
Je l'ay' mené, jusques là
Mesme où elle m'engendra.

Par les biches et chevreux (1)
Champestres je vous adjure
O filles du mont heureux
De n'esveiller m'amour pure :
Ny la troubler jusqu'à tant
Qu'elle en soit aussi content'.

L'ESPOUX

Mais, ô mon Dieu, qu'est cela
Comme une grosse fumée,
Qui monte du desert là
De fin encens parfumée,
De myrrhe et autres odeurs
D'un parfumeur de senteurs !

Voicy à l'entour espars
Du beau lict Salomonique
Soixante braves souldars
En equippage bellique, (2)
Surmontant en tous endroicts
D'Israel les plus adroicts :

Qui comme gens usitez
A la guerre violente,
Ont tous leurs glaives boutez
Chascun sur sa cuisse gente,
A l'encontre de la peur
Dont le soir seul est auteur.

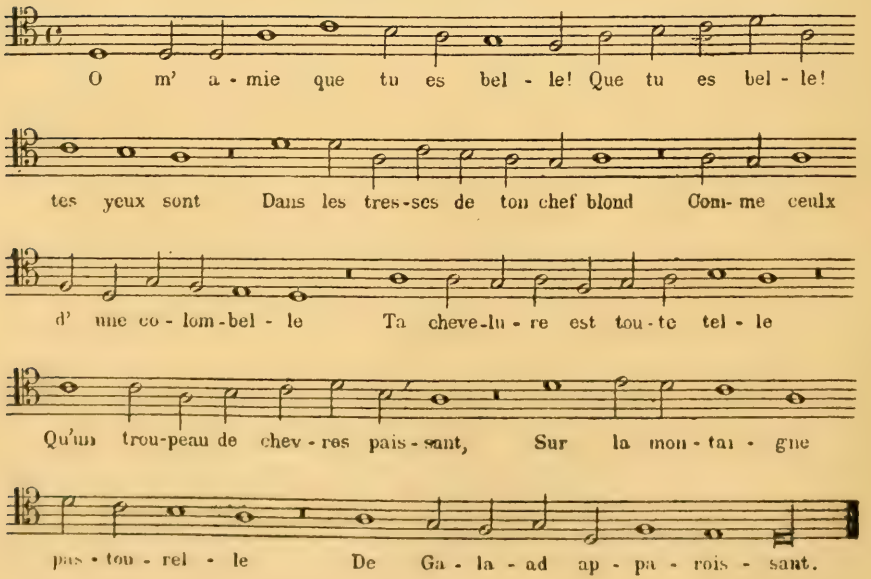
(1) *Chevreaux.*
(2) *Belliqueux.*

Salomon le puissant Roy,
Le Roy de grand' renommée
A faict et basti pour soy
Une ombrageuse ramée
Des verds arbres florissans
Au mont du Liban croissans :

Il en a faict d'argent pur
Les colo[n]nes, d'or la place,
La couverture d'azur,
Le milieu de bonne grace,
Sorti de dilection
Pour les filles de Sion.

Sortez, belles filles donc,
Et en sa couronne chere
Voyez Salomon adonc
Dont le couronna sa mere,
Le jour qu'il fut espousé
Et de liesse embrasé.

CAN. IV. *L'espoux.*



Quam pulchra es amica mea, quam pulchra.

Les grâces et beautés de l'Eglise, dont Jesus-Christ l'a douée : pour lesquelles maintenir en leur entier, il la semond de laisser le monde, de peur qu'elles soyent souillées de la rouille d'iceluy. A quoy ne pouvant satisfaire d'elle mesme, l'invite à venir en elle, et avoir pour aggreable ses actions, qui sont les fruicts d'iceluy.

O m'amie que tu es belle !
Que tu es belle ! tes yeux sont
Dans les tresses de ton chef blond
Comme ceulx d'une colombelle.
Ta chevelure est toute telle
Qu'un troupeau de chevres paissant
Sur la montaigne pastourelle
De Galaad apparoissant.

Comme un troupeau de brebiettes
Tondues bien esgalement,
Qui remontent ensemblement
De leur lavoir aux eaux doucettes,
Lesquelles pour vray ne sont faictes
Infertiles, mais toutes font
A une fois deux agnelettes,
Tes blanches dentelettes sont :

Ta bouche vermeille et riante
Comme un ruban en graine teinct,
Ton parler tres divin et sainct
Comme raye encor' distillante,
Tes joues de grâce plaisante,
Comme un beau petit quartelet
D'une grenade rougissante,
Entre ton tors chef blondelet.

Comme la tourelle imprenable
De David, ton col bel et fort,
Pour soutenir un grand effort,
Et à combatre convenable,
A laquelle, pour faict notable,
Pendent mille boucliers luisans,
Qui sont en ce lieu memorable
Pour les targes (1) des plus puissans.

(1) *Boucliers.*

Tes blanches et rondes mamelles,
Comme deux petits fans (1) gemeaux
Qui paissent parmi les lis beaux
A travers les roses vermeilles
Jusqu'à ce que les ombres belles
S'enclinent (2), et que le clair jour,
Avec ses lumieres nouvelles,
Viennent à refaire leur tour.

A la montagne bien ramée
De myrrhe ores je m'en iray,
Et de là me transporteray,
A celle d'encens parfumée :
Tu es ma tresloyale aimée
Toute belle, et certes en toy,
De laquelle sois diffamée
Macule aucune n'apperçoy.

Vien(s) du Liban, ma sœur doucette
Du Liban avecques moy vien,
Vien(s) et jette le regard tien
Du coupeau d'Amana la droicte,
D'Hermon, et de la montagnette
De Senir, ensemble des monts
Où les leopards font retraicte,
Et des tasnières des lions.

Tu m'as, mon espouse divine,
Par le regard tresgracieux
De l'un de tes attrayans yeulx,
Ravi le cueur de la poitrine :
Tu me l'as d'un carquánt insigne
De ton col, amoureusement,
De sa place tresbelle et digne,
Tiré dehors pareillement.

Mais combien belles sont tes mamelles,
Tes mamelles, dy-je ma sœur !
Mais combien plus, que le vin pur
Tes mamelles sont-elles belles !
Et combien les odeurs nouvelles
De tes delicates senteurs,
Ma soeur, excellentes sont-elles
Par sus toutes autres odeurs !

(1) *Faons.*
(2) *S'inclinent.*

Ta levre moite emmiellée
Comme distillante raye est,
Le miel aussi et le laict croist
Dessus ta languette affilée,
Et l'odeur humide et mouillée
De tes habits aromatiques,
Et comme l'odeur distillée
De tous les arbres Libaniques,

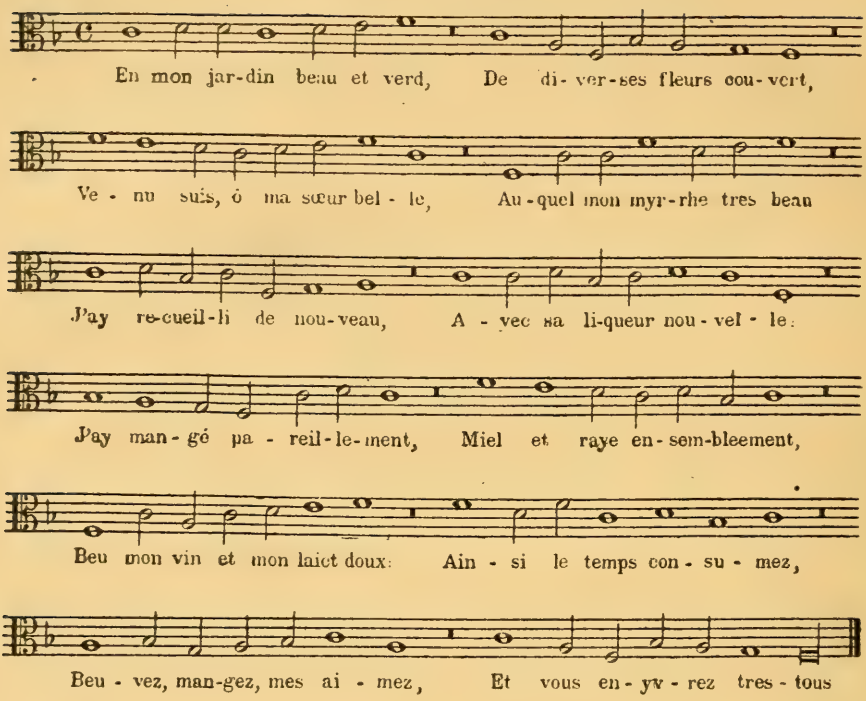
Comme une pommeraye close,
Une pommeraye, et ainsi
Qu'une source signée aussi
Certainement est mon espouse :
Ta plante mesmement enclose
Comme un verger de grenadiers,
D'aspic, et de camphre, et de rose,
Avec le doux fruict des pommiers.

Lavande aussi, canelle, casse,
Sucre, saffran, avecque tous
Les bois qui portent l'encens doux,
L'odeur duquel tout aultre passe :
Aloës de grand' efficace,
Le tresdoux myrrhe ensemblement,
Quand-et-quand aussi l'outrepasse
De tous les parfums mesmement.

Mesmement la douce fontaine
Des jardinets tresamoureux
Le puits aussi profond et creux
D'eau vive claire et souveraine :
Laquelle par tuyaux on meine
Pour en arrouser les quarreaux,
Avec l'eau bruyante et soudaine
Des clairs Libaniques ruisseaux.

Reveille-toy maintenant Bise,
Souffle Soulerre en mon jardin,
Souffle toutes les fleurs, à fin
Que l'odeur amoureuse en isse,
Mon aimé aussi s'esjouisse,
Et vienne en son jardin aimé
Là du fruict de luy se nourrisse,
Qui sera le plus estimé.

CAN. V. *L'espoux.*



Veni in hortum meum, ô soror.

Jesus-Christ vient en son Eglise, où il approuve sa parolle, nous invite à l'ouir, et nous enyvrer d'icelle : à fin qu'elle, laissant le monde, luy ouvrions quand il sera à notre porte : De quoy l'Eglise pour nous s'excuse, de le pouvoir faire sans l'aide de son Espoux, qui luy vient par le Sainct-Esprit, lequel espanouy d'elle, plus amoureuse que devant, le recherche et prie les ames fideles luy enseigner : ausquelles pour mieux le recognoisttre, elle descrit les singularitez d'iceluy.

L'ESPOUX

En mon jardin beau et verd,
De diverses fleurs couvert,
Venu suis, ô ma sœur belle,
Auquel mon myrrhe tresbeau
J'ay recueilli de nouveau,
Avec sa liqueur nouvelle :

J'ay mangé pareillement,
Miel et raye (1) ensemblement
Beu mon vin et mon laict doux :
Ainsi le temps consumez,
Beuvez, mangez, mes aimez,
Et vous enyvrez trestous.

L'ESPOUSE

Je dors, mais en sommeillant
Mon esprit est vigilant :
Car j'enten(s) la voix doucette
De mon amy cy present,
Qui heurte à l'huis, me disant :
Ouvre moy ma mignonnette,

Ma mignonnette, ouvre moy,
Ouvre la porte de toy,
Ma sœur, ma douce, m'amour :
Tout mon chef est rosineux,
Et degouttent mes cheveux
Pour la nuict qui fait son tour.

Desja despouillée je suis,
Comment vous ouvriray l'huis,
Comment aussi ma vesture
Derechef habilleray ?
Comment, dy-je, souilleray
Mes pieds adonc sans chaussures.

Par le pertuis tout soudain
Mon cher aimé meit sa main
Parquoy en moy je fremy,
Et de peur me levay lors
Pour ouvrir l'huis de dehors
A mon tresparfaict amy.

Mes mains blanches decouloyent,
Et tous mes doits distilloyent
Le myrrhe de telle sorte
Qu'il passoit parmi les trous
Des gros et puissants verroux
De l'huis de ma chambre forte :

(1) *Rayon.*

Ayant d'un cueur desireux
Ouvert à mon amoureux,
Desja retiré s'estoit
Duquel la parolle oyant,
Et iceluy ne voyant,
Mon ame s'espouvantoit.

Je l'ay cherché en tous lieux,
Mais trouvé ne l'ont mes yeux,
Je l'ay d'une voix parfaicte
Appelé semblablement,
Toutesfois aucunement
Il ne m'a responce faicte.

Le guet par la ville allant,
Et çà et là vigilant,
M'a trouvée errante ainsi,
Qui m'a battue, qui m'a
Encore en oultre cela,
Grandement blessée aussi.

Celuy qui se pourmenoit,
Et sur les murs se tenoit,
M'a osté le voille encore,
Le voille tres riche et beau,
Qui affeuble mon cerveau,
Et ma personne decore.

Je vous pry' d'affection,
O fillettes de Sion,
Faire entendre sans sejour,
A mon amoureux mignard,
Si le trouvez quelque part.
Las ! que je languis d'amour.

LES FILLES

Mais, et qu'est ton amoureux
Sur les autres amoureux,
Qu'est-il dy, ô femme honneste
Entre les femmes d'honneur,
Que la puissance et grandeur
De toy ainsi nous atteste ?

L'ESPOUSE

Mon aimé est blondelet,
Tresblanc et tresvermeillet,
Par dessus un millier beau,
Son chef une masse d'or,
Crespe sa perruque encor'
Et noire comme un corbeau.

Ses yeux comme ceux-là sont
Que les pigeons cyprins ont
Sur les ruisseaux aquatiques,
Qui de laict lavez et teincts
Aupres des vaisselets pleins
Deux-à-deux sont domestiques.

Ses joues comme quarreaux
Odoriferants et beaux,
Et comme vermeilles fleurs
Remplies de bonne odeur,
Desquelles le parfumeur
Compose et fait ses senteurs :

Ses levres comme les lis
En leur saison espanis
Par le jardin magnifique,
Dont le myrrhe est degouttant,
Lequel nous est apportant
Une odeur aromatique.

Ses mains blanchettes encor'
Comme riches anneaux d'or,
De hyacinthes cousus,
Et ses boyaux mesmement
Comme yvoire proprement
De sapphirs entretissus

Ses jambes comme pilliers
De marbre tressinguliers
Disposez de bonne grace,
Dont sont les soubassements
Assis pour les fondements
Du meilleur or que l'on face.

Son clair viaire (1) mignard
Comme le Liban gaillard,

(1) *Visage.*

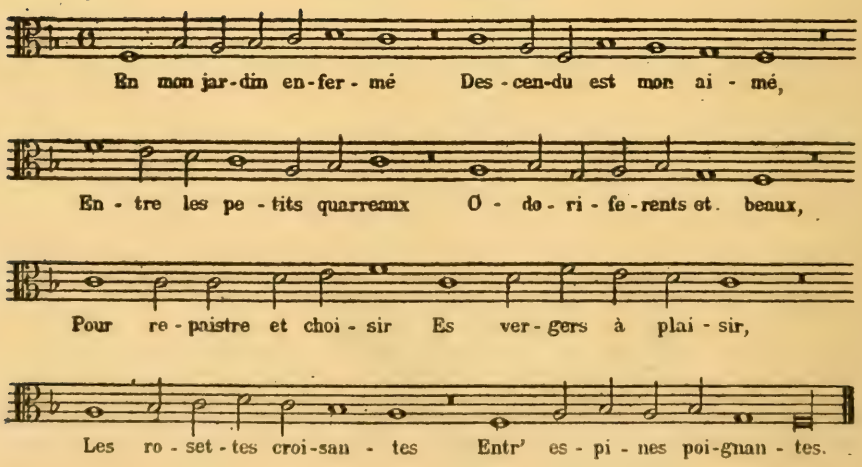
Les cedres hauts precellant,
Son palais bening et doux,
Loué et prisé de tous
Comme le plus excellant.

Cestuy est mon compagnon,
Cestuy, dy-je, est mon mignon,
Cestuy seul est lequel j'aime
De tressaincte affection,
O fillettes de Sion,
C'est luy à qui est mon ame.

LES FILLES

Là où il s'est transporté,
Là où il s'est escarté,
Dy-le, et avec toy irons,
Diy-le, ô femme de valeur
Entre les femmes d'honneur,
Avec toy le cercherons (1).

CAN. VI. *L'espouse.*



(1) Pour : *chercherons.*

Dilectus meus descendit in hortum.

Jesus-Christ descend derechef en son Eglise, en l'odeur de sa parolle, à fin qu'il paisse (comme bon pasteur) ses fideles et bien aimez : lequel après que l'Eglise s'est asseurée de son amour, recite et chante les louanges d'icelle. Puis l'accompare à l'Aurore, au Soleil, et à la Lune, non sans grands mysteres : Car comme la Lune et toutes les aultres estoilles tirent et reçoivent leur lumiere du Soleil, aussi l'Eglise, la sienne de Jesus-Christ, sans lequel demeureroit comme la Lune sans Soleil.

L'ESPOUSE

En mon jardin enfermé
Descendu est mon aimé,
Entre les petits quarreaux
Odorifer[a]nts et beaux,
  Pour repaistre et choisir
  Es vergers à plaisir,
  Les rosettes croissantes,
  Entr'espines poignantes.

Je suis à mon bel espoux,
Je suis à mon amy douy,
Et pareillement de soy
Mon bel espoux est à moy.
  Qui de roses repaist,
  Qui entre les lis est,
  Et de leur odeur bonne
  Conforte sa personne.

Comme Thyrsa la cité,
Ma sœur tu es en beauté
En plaisir comme Sion,
Pleine de confection :
  Mais redoutable autant
  Comme un camp combattant,
  Aux enseignes dressées
  Par le cher adressées.

De mon regard precieux
Destourne tes luisans yeux,
Destourne ton œil mignard
De mon convoiteux regard :
  Destourne-le, en effect
  Enorgueillir me fait,
  Destourne aussi ta face
  Qu'arrogant ne me face.

Comme un fertile troupeau
De chevres plaisant et beau,
Qui apparoist sur le mont
De Gal'ad tes cheveux sont :
Dont ton chef est orné
Ceinct et environné,
Comme les montaignettes
De fertiles chevrettes.

Tes dents blanches vis-à-vis
Comme un troupeau de brebis,
Nagueres du baing montant,
Toutes deux agneaux portant,
Deux petits agnelets
Ensemble gemelets (1),
Une seule desquelles,
N'est infertile entr'elles.

Tes belles tempes (2) encor'
Parmi ta perruque d'or
Comme un vermeillet quartier
De pommes de grenadier.
Soixante Roines sont
Qui grande beauté ont,
Sans nombre des plus gentes
Jeunes adolescentes :

Des concubines octant',
Mais une seule pourtant,
Est ma colombe, m'amour,
Ma clarté, et mon seul jour.
Seule sa mere l'ha,
Celle qui l'enfanta,
Seule l'a recognue
Pour sa fille conceue.

Les filles sa voix oyant,
Et sa grand' beauté voyant
De tout l'enfermé pourpris (3),
Luy ont adjugé le pris :
Pour sa rare beauté,
Fort louée a esté

(1) *Jumeaux.*
(2) Le texte porte ce mot erroné : *temples.*
(3) *Enceinte.*

Des belles concubines
Et des Roines insignes.

Qui est celle qui apparoist
Comme la bonde aurore est,
Comme la Lune, et ainsi
Que le clair Soleil aussi,
Et redoutable autant,
Comme un camp combattant
Aux enseignes dressées
Par le chef adressées.

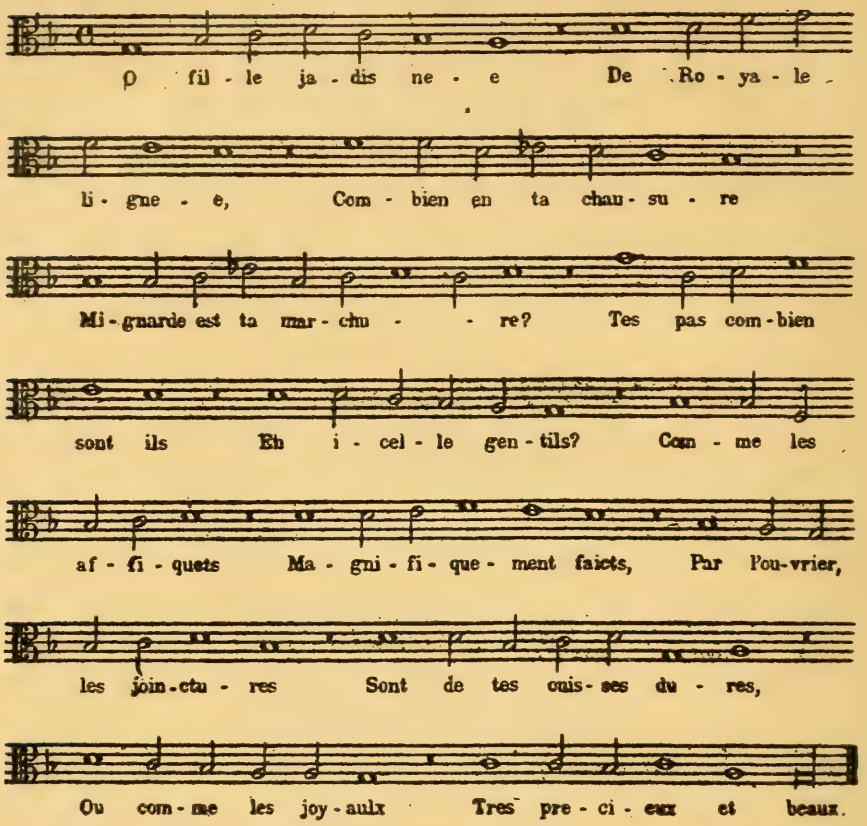
L'ESPOUSE

Au jardin marescageux
Plein de noyers ombrageux
Maintenant venue suis
Voir les aquatiques fruicts :
Si le fruict singulier
Fleurit du grenadier,
Et si la vigne bonne
Pareillement boutonne.

Mais Dieu n'en ay sçeu scavoir,
Car mon ame m'a faict voir
Comme les chariots ronds
D'Amminadab les plus prompts.
Revien(s), revien(s) cueur doux,
Revien(s), revien(s) vers nous,
O Sulamith' de grace,
Fay que voyons ta face.

O fillettes de Sion,
Filles de perfection,
Quel plaisir avoir pourrez
Quand Sulamithe verrez,
Quel plaisir et soulas
Asseureront vos pas,
En me voyant semblable
A un camp redoutable.

CAN. VII. *Les filles.*



Quàm pulchri sunt gressus.

Les pucelles louent l'Eglise de sa beauté singuliere qui est en chascun de ses membres à cause de la parolle de Christ son espoux, dont elle jouit. De laquelle elles demandent estre respeues, à fin d'en repaistre les autres : qui fait qu'elle est aimée de luy, et luy pareillement d'elle, tellement qu'elle desire le mener au champ, pour voir les fruicts de sa nourriture.

O fille jadis née
De Royale lignée,
Combien en ta chaussure
Mignarde est ta marchure ?
Tes pas combien sont-ils
En icelle gentils ?

Comme les affiquets
Magnifiquement faicts

Par l'ouvrier (1) les joinctures
Sont de tes cuisses dures,
Ou comme les joyaulx
Tresprecieux et beaux.

Le lieu qui fait le centre
De ton albastrin ventre,
Comme une tasse ronde,
Dont la teneur profonde
Ne default de boisson
Faicte selon raison.

Ton ventre mesmement
Comme un tas de froment,
De lis, de roses belles,
Et aultres fleurs nouvelles
Richement aorné (2),
Ceinct et environné.

Tes tendres mamelettes
Comme deux bichelettes
D'une portée belle :
Et comme la tourelle
D'yvoire reluisant,
Ton col resplendissant.

Tes yeulx beaux et constans
Comme les clairs estangs
En Esbon, pres la porte
De Bath-rabbin tresforte,
Du peuple de Sion,
La congregation.

Ton nez de bonne grace
Eslevé en ta face
Comme la tresantique
Tourelle Libanique,
Pres le pays ardant
De Damas regardant.

Ton chef beau et vermeil
Comme le mont Carmel,
Ta chevelure propre
Comme le Royal pourpre

(1) Ce mot au seizième siècle compte pour deux syllabes.
(2) *Orné.*

Attaché aux creneaux
Qui voyent sur les eaux.

O que tu es gaillarde,
Pucelette mignarde,
Que tu es embellie,
O que tu es jolie
Et en ce riche atour
Delicate en amour !

A un feuillu rameau
De palme tout nouveau,
Ta stature est semblable,
Et à une amiable
Grappe tes rondelets
Tetins tresvermeillets.

Pourquoy dy-je à mon ame,
En la fueillue palme
Je monteray sans craincte,
Et par amour non feincte
Les rameaux tireray
Et le fruict cueilleray.

Lors tes tetins seront
Comme le beau grain rond
Ou la grappe benigne
De la pamprée vigne,
Et comme la senteur
De pommes ton odeur.

Ton palais tres humide
Comme le vin liquide,
Qui de sa douce force
Mon doux ami renforce,
Et dormant maintes fois
Fait begayer sa voix.

L'ÉPOUSE

Je suis à mon mignon,
A mon cher compagnon,
D'amitié pure et bonne
Mon amour je luy donne,
Et luy pareillement
La sienne entierement.

Vien(s) mon aimé, mon frère,
Vien(s) le fils de ma mère,

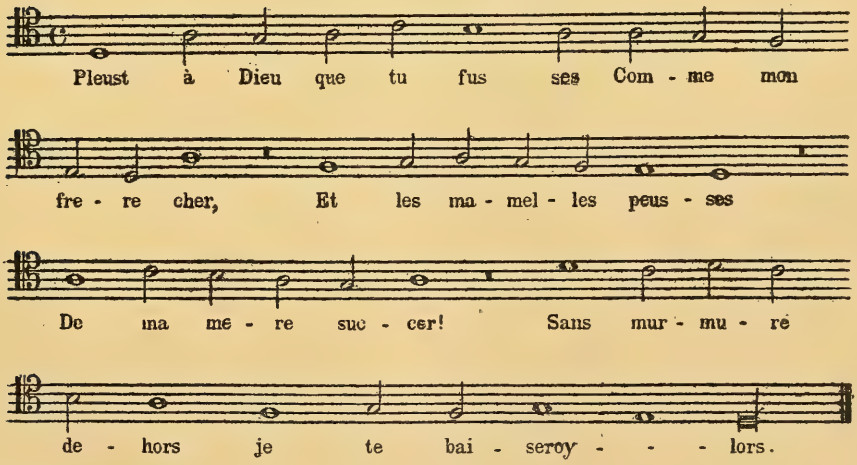
Et aux champs, à cette heure,
Allons faire demeure,
Dans les villages beaux,
Pres des monts et des eaux.

Là nous promenerons,
Et au matin verrons
Si les vignes fleurissent,
Si leur verjus produisent,
Et si grenadiers
Sont les fruicts singuliers.

Là de mes amourettes,
Louables et honnestes,
Là sans aucun diffame
De mon corps et mon ame,
Maulgré le mesdisant
Te feray jouissant.

Les mandragores fleury
Ont rendu leurs odeurs,
Les fruicts de toute sorte
Pendent à nostre porte,
Lesquels j'ay à recoy (1)
Contre gardez pour toy.

CAN. VIII. *L'espouse.*



(1) *En cachette.*

Utinam esses mihi quasi fraterculus.

L'Eglise souhaitte Jesus-Christ estre comme son frere, a fin qu'elle puisse sans danger par luy estre enseignée, et faire mieux sa volonté : le suppliant tresaffectueusement de demeurer toujours avec elle, pour l'incomparable amour et inseparable qu'elle luy porte : pource (dit-elle) que nous avons une sœur qui n'a cogneu encores la vérité, laquelle l'ayant cogneue, peult beaucoup profiter à l'enseigner.

E(t) après, par comparaison de la vigne de Salomon, qu'il bailloit à garder, elle amplifie le fruict que fera l'Eglise du Seigneur n'estant point baillée à garder à aultres estrangers, mais elle mesme en ayant le soing. Finalement l'Espoux invite l'Eglise à faire confession de sa foy, qui lui sera fort aggreable, et à l'appeler qu'il vienne hastivement à son secours et assistance, où il jouira de bonnes odeurs des œuvres et graces que luy mesme a mises en elles...

Pleust à Dieu que tu fusses
Comme mon frere cher
Et les mamelles peusses
De ma mere succer
Sans murmure, dehors,
Je te baiseroy' lors.

En la maison suprême
De la mere de moy,
Jusqu'en sa chambre mesme
Seule te meneroy'
Ou tu m'enseignerois
De ta divine voix.

Dedans t'introduiroye
En despit des jaloux,
Et boire te feroye
Mon vin hypocras doux,
Et le moust singulier
De mon verd grenadier.

Là dessus ta fenestre
Mon chef reposeroit,
Et la tres douce dextre
De toy m'embrasseroit,
En ensemble joyeux
Nous baiserions tous deux.

L'ESPOUX

Toutes je vous adjure,
O filles de Sion,
N'esveiller m'amour pure,
Par male affection,
En dormant jusqu'à tant
Qu'elle en soit bien content.

L'ESPOUSE

Qui est celle Princesse
Encontre nous venant,
Le sentier et l'addresse
Du bas désert tenant,
(Et) enlacée parmi
Les bras de son ami ?

Sous le pommier fertile
J'ay rompu ton repos,
Ou ta mere gentille
Conçeut tes premiers os,
Et mesme en ce lieu là
Ou elle t'enfanta.

Doncques sur ta poictrine
Comme cachet mets moy,
Et comme un certain signe
Dessus le bras de toy :
Car autant ferme et fort
Amour est que la mort.

Jalousie terrible
Dure et fascheuse autant
Que la tombe invincible
Tout en fin surmontant,
Dont les feux allumez
De Dieu sont enflammez.

Toutes les eaux courantes
De ce bas monde ici,
Les rivières bruyantes,
Ny les ruisseaux aussi
Ne sçauroyent abysmer
Cest' amour en leur mer.

Car pour vray elle est telle
En maintien et façon,

Que si quelqu'un pour elle
Le bien de sa maison
Entierement donnoit
On le mepriseroit.

L'ESPOUSE

Une tendre seurette
Sans tetins nous avons
A laquelle grandette
Quelle chose ferons,
Quand le jour levera
Que d'elle on parlera.

LES FILLES

Si c'est une muraille,
Sur elle edifierons,
Et d'argent fin de taille
Un palais y ferons,
Faict à bastillons beaux,
Boulevers et creneaux.

Si c'est un huis ou porte
Foible par le dehors,
Inviolable et forte
Nous la rendrons alors,
Avecque de gros aix
De cedre et de cypres.

L'ESPOUSE

Je suis, ô filles belles,
La muraille, et en rond
Mes deux blanches mamelles
Comme tourelles sont.
Dont en ses yeulx bien faicts
Depuis j'ay trouvé paix.

L'ESPOUX

Une vigne fertile
Assise en Baal hamon,
Pres de Sion la ville
Fut au Roy Salomon,

Laquelle en ce temps là
Aux gardes il bailla.

Afin que chascun homme
Pour le fruict qu'elle rend
Luy rapportast en somme
Mille pièces d'argent,
Au jour dict et nommé
Par ce Roy bien-aimé.

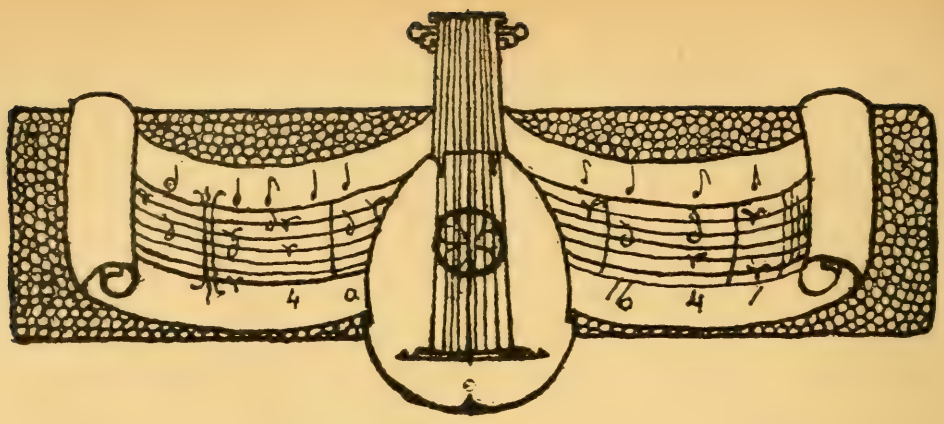
Celle là qui est mienne
Je tien[s] devant mes yeulx,
L'une part en est tienne,
Et l'autre part à ceulx
Qui les jours et les nuicts
En preservent les fruicts,

Toy qui habites doncques
Es jardins à recoy,
Ta voix doucette adoncques
Par grace ouir fay moy,
En plus gracieux sons
Qu'à mes faulx compagnons.

L'ESPOUSE

Fuy t'en, et sois semblable
Mon aimé, au chevreau,
Et au très amiable
Champestre bicheteau
Des cerfs qui, sur le mont
Aromatique, sont.

Fin du Cantique des Cantiques de Salomon.



DEUX VIOLISTES CÉLÈBRES (1)

III

L'œuvre des Forqueray

Il ne faudrait pas croire que le robuste et sonore violoncelle ait complètement et rapidement détrôné la basse de viole au XVIIIe siècle. Tout au contraire, l'usage de cet instrument se prolongea fort avant dans le siècle, et on voit, en 1740, l'abbé Hubert le Blanc prendre sa défense en un curieux ouvrage écrit en style macaronique.

Néanmoins, notre littérature pour la viole de gambe ne se développe guère que jusque vers 1750, de sorte que les *Pièces* de Forqueray, publiées en 1747, marquent en quelque sorte le déclin de cette littérature, quoique la plupart d'entre elles aient été composées à une époque antérieure. Forqueray fils se rend, du reste, compte de la décadence qui menace la basse de viole lorsqu'il déclare, dans la dédicace adressée à son élève, Mme Henriette de France, que « la viole, malgré ses avantages, est tombée dans une espèce d'oubli » (2).

(1) Suite et fin. Voir le numéro du 15 décembre 1908.

(2) Dédicace des *Pièces de viole avec la Basse continue, composées par M. Forqueray le Père* (B. n. Vm 7. 6295).

Quelques noms et quelques ouvrages vont nous permettre de jalonner l'histoire de la basse de viole en France, à partir de la fin du XVIIe siècle. Ce sont, d'abord, les méthodes de De Machy, de Danoville et de Rousseau qui paraissent coup sur coup en 1685 et 1687 ; puis, à la suite des *Pièces* de Dubuisson et d'Hotman (1674), les 5 *Livres* de Marin Marais, échelonnés de 1686 à 1717, les 2 *Livres* d'Heudelinne (1701, 1705) qui, d'ailleurs, ne contiennent pas que des pièces écrites pour la basse de viole, les *Pièces* de De Caix d'Hervelois (1708) et de Morel, élève de Marais (1709). Passé 1720, la production se ralentit ; il y a bien encore les compositions de Boismortier, Cappus, De Caix, Roland Marais et Dollé qui nous mènent jusqu'en 1740, enfin les *Pièces de viole* de Forqueray publiées en 1747 ; mais, après cette date, le catalogue de Boisgelou ne mentionne plus d'œuvres destinées à la basse de viole. Dollé donne, il est vrai, en 1754, des *Sonates* de viole, seulement elles sont écrites pour 2 pardessus et peuvent s'exécuter sur le violon. C'est encore au pardessus qu'Hugard et Roget confient leurs pièces, et que De Caix destine son 6e *Livre* (1751) (1).

Si la littérature spéciale à la basse de viole n'est plus représentée postérieurement à 1750, l'instrument reste toujours cultivé dans les concerts de chambre où sa sonorité un peu molle et son caractère tendre, mélancolique, s'appliquent fort bien à une musique d'intimité. Nous avons vu Mme de Lauraguais lui faire bon accueil en 1751, et plus tard, Conty et le prince royal de Prusse marquent tout l'intérêt qu'ils portent à la basse de Forqueray (2).

L'article nécrologique, que nous avons publié en tête de cette étude, attribue à Antoine Forqueray 300 pièces de viole ; à en juger par ce qui a été conservé de cet artiste, nous ignorons

(1) Boisgelou, dans son *Catalogue*, indique une raison de convenance qui aurait contribué à maintenir l'usage du pardessus de viole jusque dans les dernières années du XVIIIe siècle : « Les vieux Partisans de l'Ancienne musique, écrit-il, tentèrent un dernier effort et voulurent perpétuer leur goût en inspirant à leurs enfants et surtout aux jeunes demoiselles, de préférer, par décence, le pardessus de viole aux autres instrumens comme s'il était moins honneste (dit un observateur plaisant) de mettre un violon sur l'épaule qu'un pardessus entre les jambes. »

(2) Lors de la vente de De Caix (10 décembre 1759), une collection de 30 basses de viole qui appartenaient à cet artiste fut dispersée, ce qui montre que l'instrument était encore très goûté. (E. DE BRICQUEVILLE : *La Couperin*, 1905, pp. 16 et suivantes).

la plus grande partie de son œuvre. Les compositions d'Antoine Forqueray, en effet, ne furent publiées qu'après sa mort et par les soins de son fils, et encore celui-ci ne fit-il paraître qu'un seul livre, qui ne saurait donner une idée complète de la production du musicien. Ce livre de *Pièces de viole*, signalé par M. Prod'homme, comprend 32 pièces, dont 3 sont de Jean-Baptiste-Antoine (1); restent donc 29 pièces au compte d'Antoine. A ces 29 pièces, il convient d'en ajouter 4 que nous avons trouvées dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale, portant la cote Vm^7 6296 et le titre suivant :

Recueil de pièces de viole | *avec la basse* | *tiré des meilleurs autheurs* | *Marais le père* | *Roland Marais* | *Forcroy* | *de Caix* | *et autres* | (2).

En ajoutant ces 4 pièces à celles du recueil de 1747, on obtient pour l'œuvre actuellement connue d'Antoine Forqueray, un total de 33 pièces ; nous sommes, on le voit, bien loin des 300 pièces annoncées.

Il convient, de plus, d'observer que le recueil de *Pièces de viole* publié en 1747 par Jean-Baptiste Antoine et que M. Prod'homme a étudié au cours de son article de la *Rivista italiana*, n'est pas le seul que Forqueray ait fait paraître. Eitner, dans son *Quellen-Lexikon*, ne se trompe que sur le nom de l'auteur, en signalant, après Fétis, un recueil de *Pièces de viole mises en pièces de clavecin* qu'il attribue à un Jean-Baptiste Forqueray, fils de Jean-Baptiste-Antoine (3). Ce 2e recueil existe effectivement à la bibliothèque du Conservatoire ; on l'a relié à la

(1) Ce sont trois pièces ajoutées à la IIIe suite pour la compléter : *La Angrave*, *La du Vaucel* et *La Morangis* ou *La Plissay*. Elles sont marquées d'un astérisque.

(2) Ms. in-f^o. Nous devons ce renseignement à M. Ecorcheville que nous prions de vouloir bien accepter ici tous nos remerciements. Ces quatre pièces inédites publiées ci-après se trouvent, avec la mention : *Forcroi*, aux endroits suivants du recueil factice en question : *L'Allemande*, sans basse, p. 52. *La Girouette*, sans basse, p. 54. *La Muzette*, avec la basse, p. 74. *Le Branle*, sans basse, p. 110.

(3) Voir : EITNER : *Quellen Lexikon*, IV, p. 33 et FÉTIS, III, p. 297. M. Prod'homme qui n'a pas vu le recueil mis en pièces de clavecin croit à tort que les différences de titres se rapportent simplement à des tirages différents du même ouvrage celui décrit ci-dessus — (le recueil des *Pièces de viole*, dédié à Mme Henriette de France) — dans le titre duquel il n'est nullement question de clavecin. (PROD'HOMME, Loc. cit. p. 688).

suite du 1er recueil de *Pièces de viole*, et il a ainsi échappé à M. Prod'homme. En voici le titre :

Pièces de viole | *composées* | *Par M. Forqueray le Père* | *Mises en Pièces* | *De* | *Clavecin* | *Par M. Forqueray Le Fils* | *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi* | *Dédiées* | *à Madame* | *La Dauphine* | *Gravées par Mme Leclair* | *Livre Premier* | *Prix en blanc* 25 *livres* | A Paris | chez l'auteur, rue de la Croix des Petits Champs, vis-à-vis la rue Coquillière | chez La Vve Boivin | chez le Sr Leclerc (in-f° s. d.).

En tête, on lit la dédicace ci-après, adressée à la Dauphine :

A Madame la Dauphine (1),

Madame,

Lorsque toute La France ressent le bonheur de vous voir remplir la première place auprès du Trône, il est au milieu de la joye universelle une félicité particulière aux Arts. Ils ont occupé les premiers moments de votre arrivée dans le Royaume et l'accuëil favorable que vous leur avès fait, Madame, les enhardit à venir chercher une Protection auprès de vous, mais, tandisque les ouvrages de feu mon père que je prends la liberté de vous offrir, recevront de vôtre goût ces charmes qui font valoir le mérite de l'auteur, je regarderai comme le plus heureux jour de ma vie celui où vous avès daigné m'entendre et aplaudir à mes foibles talents.

Je suis, avec le plus profond respect,
Madame,
Votre très-humble et très-obéissant serviteur

Forqueray.

(1) Il s'agit ici de Marie-Josèphe de Saxe, née à Dresde, le 4 novembre 1731, fille d'Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne et de Marie-Josèphe d'Autriche; elle épousa le dauphin Louis, le 9 février 1747, précisément en l'année où Forqueray publiait ses Pièces de viole et de clavecin.

Composé exactement des mêmes pièces que le 1er recueil de *Pièces de viole*, pièces rangées dans le même ordre et distribuées également en 5 suites, ce recueil est évidemment contemporain de celui-ci. Il est gravé, lui aussi, par Madame Leclair et porte, pour l'adresse de l'auteur, une indication identique (1).

Et ainsi s'explique la première phrase de l'avertissement de ce 1er recueil : « Mon intention, en donnant ces pièces au public, étant d'amuser 3 personnes à la fois *et de former un concert de 2 violes et un clavecin*, j'ai jugé à propos d'en faire la basse très simple, afin d'éviter la confusion qui se trouverait avec la basse des Pièces de clavecin que j'ai ornée autant qu'il m'a été possible » (2).

Au surplus, nous reviendrons plus loin sur la combinaison instrumentale imaginée par Jean-Baptiste Antoine Forqueray et sur la nature de l'arrangement qu'il a réalisé pour le clavecin.

Ce que nous voulons actuellement faire resortir, c'est le caractère individuel du 2e recueil, caractère déjà accusé par la différence de la dédicace et confirmé par l'Avertissement qui suit :

Avertissement

« Toutes les personnes qui touchent du clavecin étant accoutumées aux signes dont s'est servi M. Rameau, pour marquer les agréments de ses pièces, j'ai cru devoir en faire usage pour celles que je donne au public. On en trouvera, peut-être, quelques-unes un peu basses ; je n'ai voulu y faire aucun changement, non seulement, pour en conserver le caractère, mais pour ne pas en renverser l'harmonie, lorsqu'elles seront exécutées avec la viole.

La Troisième suite ne s'étant pas trouvée complète par le nombre des pièces, j'ai été obligé d'en ajouter trois des miennes, lesquelles sont marquées d'une étoile (2).

Si le Public reçoit favorablement ce Premier livre, son suffrage m'encouragera à lui en présenter d'autres, dont le goût, la

(1) Rue de la Croix des Petits-Champs, vis-à-vis la rue Coquillière. On observera aussi que la pagination est la même dans les deux recueils.

(2) Reproduction du deuxième alinéa de l'Avertissement du 1er Recueil.

force et la variété se trouveront rassemblés au moins autant que dans celuy-cy (1).

On trouvera des petits dièzes au dessus des pincés, pour marquer qu'ils doivent-être faits avec la note sensible » (2).

Si les 3 derniers alinéas sont la reproduction d'alinéas appartenant à l'Avertissement du 1er recueil, on voit que le premier alinéa apporte deux observations nouvelles. Il souligne, d'une part, la généralisation, dans le public musicien, de l'emploi des agréments du style de Rameau, et, d'autre part, il prend encore soin d'insister sur le caractère de la basse du recueil de clavecin. Forqueray a descendu cette basse autant que possible afin d'éviter des croisements avec la partie confiée à la viole (3).

Le recueil de *Pièces de viole* prouve que les commentaires des contemporains d'Antoine Forqueray sur la virtuosité de ce violiste n'avaient rien d'exagéré. Toutes les pièces en sont difficiles, et certaines témoignent d'une hardiesse qui a fait taxer leur auteur d'italianisme .C'est ainsi que le *Mercure* de 1738 déclare que Marais a laissé à Forcroy l'honneur « de goûter le bon de la musique italienne », « qu'il entra dans le monde au moment où cet essaim d'Italiens excita une émulation étonnante en France, en 1698. Il voulut faire sur la viole tout ce qu'ils faisoient sur le violon ; il y est parvenu. » (4).

Plus loin, le journal ajoute : « Forcroy s'est distingué par une plus grande exécution (que Marais) et par la singularité de son beau génie, sans cependant donner dans l'extravagant et dans le Néologisme musical, si l'on peut se servir de cette expression... Si l'on a quelque chose à lui reprocher, c'est d'avoir rendu ses pièces si difficiles qu'il n'y a que lui et son fils qui puissent les exécuter avec grâce » (5).

On regrettait du reste cette difficulté, et on voyait en elle une des raisons qui déterminaient l'abandon progressif de la

(1) Reproduction du quatrième alinéa *id.* On voit que Forqueray annonce la publication d'autres pièces de son père.

(2) Reproduction du troisième alinéa de l'Avertissement du 1er Recueil.

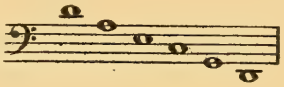
(3) Ceci est à rapprocher du dernier alinéa de l'Avertissement du 1er Recueil : « On aura la bonté de faire attention qu'il faut rapprocher l'accompagnement du clavecin le plus près de la basse qu'il sera possible, afin qu'il ne se trouve point plus haut que la pièce de viole. »

(4) *Mercure*, juin 1738, pp. 1733, 1734.

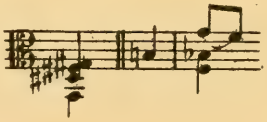
(5) *Mercure*, juin 1738, pp. 1735, 1736.

basse de viole. La crainte de la virtuosité se manifeste d'ailleurs sans relâche dans la litérature musicale de l'époque, et on ne cesse d'y vanter la belle simplicité de jadis. «Cette difficulté, lit-on dans les *Variétés historiques et littéraires*, contribue peut-être autant qu'autre chose à faire négliger la viole, qui aurait toujours été préférée au violoncelle pour l'accompagnement, au moins dans les concerts de chambre, si l'on n'avait pas donné à corps perdu, comme on a fait depuis quelques années, dans les grands concerto » (1).

Il n'est pas douteux qu'Antoine Forqueray ait subi l'influence italienne. Son harmonie ne manque pas d'audace. L'accord de la basse de viole disposé par quartes, avec une tierce située à peu près au milieu de l'échelle, facilite beaucoup l'exécution des accords de 7e :



Aussi accumule-t-il les 7es, tout comme Corelli qui en plaçait 12 à la suite, à la grande stupeur du bon Lecerf de la Viéville. Les accords de 9e ne sont pas rares non plus chez lui, et il a de jolies harmonies d'accords altérés à la sonorité mystérieuse, tels que ceux-ci :



Sa rythmique manifeste aussi quelques traces d'infiltration italienne ; les groupes ternaires de croches de ses $\frac{6}{8}$, par exemple, présentent un aspect tout à fait corellien.

De son temps, on avait très bien discerné en quoi son style se distingue de celui de Marais : « Il s'est tellement familiarisé avec ces cordes singulières et ces traits particuliers aux bons auteurs d'Italie, que, dans toutes les pièces, il y a un certain sel et un certain piquant qui ne se trouvent point dans les pièces de Marais, même les plus travaillées ; celui-ci s'en tenait aux

(1) *Variétés historiques et littéraires*, II, p. 257. On sait que cette publication, parue à Paris en 1752, n'est qu'une compilation, faite par l'avocat Boucher d'Argis, d'articles du *Mercure*. Cf. *Mercure*, juin 1738.

grâces naturelles et l'autre en a de plus piquantes, et de plus recherchées ; on peut donc les regarder tous deux comme deux excellents hommes dans un genre tout différent » (1).

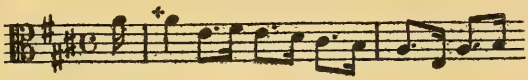
Piquant, recherche, « cordes singulières » (accords), voilà bien les caractéristiques que les gens du premier tiers du XVIIIe siècle attribuaient à la musique italienne.

Au surplus, les pièces d'Antoine Forqueray exigent une exécution brillante et une technique alerte ; quelques-unes d'entre elles, telles que la *Leclair*, la *Guignon*, *Jupiter*, sont fort ardues; l'auteur y entasse batteries, passages de cordes, traits rapides et légers. Si, par leur raffinement, elles se rapprochent des pièces venues d'Italie, elles ne sont point cependant sans présenter quelques analogies avec les pièces plus françaises de Marais; d'abord, les agréments employés par Forqueray sont les mêmes que ceux de Marais; comme lui, il parsème sa musique de « Tremblements » et de « Battements » qu'il désigne par des signes identiques (2); ensuite, on constatera sans peine certaines parentés entre les thèmes des deux auteurs.

Voici quelques exemples.

On comparera le début de l'Allemande de Forqueray (3) :

avec celui de l'Allemande du Livre de 1701 de Marais (4) :



De même, le « Branle » de notre auteur (5) :

(1) Loc. cit. p. 257.

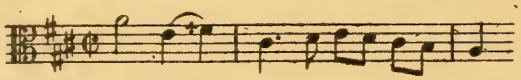
(2) Les pièces publiées par Jean-Baptiste-Antoine sont très soigneusement doigtées et les cordes dont l'exécutant doit se servir sont souvent indiquées par un dispositif spécial.

(3) Voir ci-après les quatre pièces de Forcroi extraites du Recueil ms. qui porte à la Bibl. nat. la cote Vm7 6296.

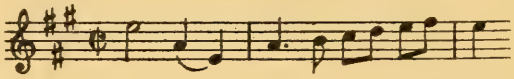
(4) Livre de *Pièces* de 1701, p. 132.

(5) Recueil Vm7 6296.

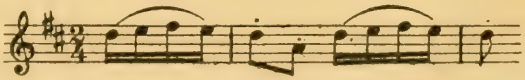
offre un caractère rustique, populaire et pesant qui se retrouve dans un « Bransle de village » de Marais (1) :



C'est le même thème descendant, inclus dans une octave; on le rapprochera de celui d'un autre « Bransle de village » du violiste Heudelinne, qui, au lieu de descendre l'octave d'un mouvement continu, s'infléchit d'abord brusquement au grave, pour remonter à la tonique en partant de la quinte ; mais, si la mélodie diffère, la distribution des valeurs demeure la même (2) :

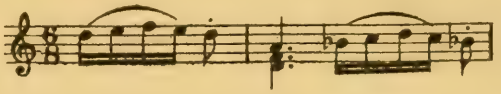


En dehors des pièces qui portent des noms de localités ou d'artistes, ces dernières souvent conçues avec l'intention de pasticher la manière et de marquer la psychologie musicale du personnage auquel elles sont dédiées (voyez la *Rameau*, avec son style fier et ramassé, la *Guignon* aux traits brillants, à l'allure bariolée), Forqueray s'applique à tracer de petits tableaux désignés au moyen des titres pittoresques à la mode. Il écrit une *Mandoline*, une *Musette*, une *Girouette*, qu'il n'est pas sans intérêt de comparer avec des pièces homonymes dues à d'autres auteurs. Le *Moulinet* de Marais, par exemple, se rattache de très près à la *Girouette* de Forqueray (3). Dans la *Girouette* du violoniste François Du Val (4), on voit apparaître les figurations virevoltantes que Forqueray a placées dans la sienne. Il semble même que Daquin se soit inspiré de la *Girouette* du violiste en composant sa pièce intitulée l'*Hirondelle*, car le thème de celle-ci (5) :



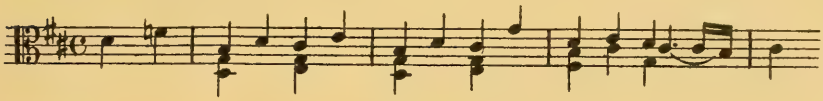
(1) Livre de *Pièces* de 1701, p. 142, N° 138.
(2) Deuxième livre (1710), p. 37.
(3) Livre de *Pièces* de 1711, p. 85.
(4) Livre VI (1718), Sonate I.
(5) On rapprochera ce thème de celui des *Petits Moulins à vent* de F. Couperin (3e Livre de *Pièces*).

n'est point sans quelque analogie avec celui de Forqueray, quoique le rythme de ce dernier produise un autre balancement :



Quant à la *Mandoline* de Forqueray, elle se rapproche de la *Guitare* de Marais.

Forqueray (1) :



Marais (2) :

Ces ressemblances ne doivent point nous surprendre, car l'esthétique objectiviste et le goût classique qui régissent alors la musique imposent, en quelque sorte, à tous les compositeurs, une thématique caractéristique des aspects sous lesquels on envisage communément les objets à peindre ; de même qu'on respecte les formes fixes des airs de danse, de même on se gardera de s'écarter de schèmes mélodiques, traditionnels et fixés par l'usage, de dispositifs rythmiques qui suggèrent immédiatement l'idée de ces objets. Aussi bien, les musiciens se distinguent-ils moins les uns des autres par l'invention de nouvelles formules représentatives, par la traduction d'une vision personnelle au moyen de mélodies originales, que par de petites différences de détail, par de menues dissemblances de mise en œuvre. Et c'est là, sans doute, une des raisons qui confèrent à la musique de ce temps un indéniable caractère de monotonie, car nous ne discernons que difficilement les particularités propres à chaque auteur.

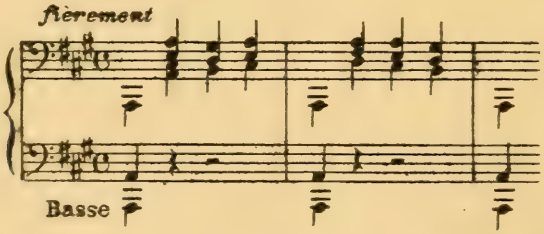
(1) FORQUERAY : 2e Suite.

(2) MARAIS. Livre de 1711, p. 103. On trouve une *Guitare* et un *Archilut* dans l'œuvre de Du Val.

Parfois cependant, un thème classique se trouve traité d'une manière neuve, exprimé sous un point de vue différent de celui qui est traditionnellement adopté. Et Forqueray, dans son *Caillon de Passy* (1), va nous fournir un exemple d'une semblable originalité.

Rien de plus répandu que le *Carillon* dans la littérature musicale de la fin du XVIIe siècle et du premier tiers du XVIIIe. Jean-Ferry Rebel, François Couperin, Pierre Gaultier de Marseille, pour ne citer que ceux-là, ont laissé des *Carillons*. Généralement, ces pièces, qui prétendent peindre la mise en branle d'un ensemble de cloches, débutent par une exposition lente et lourde en accords frappés, bientôt suivie de figurations plus légères et plus agogiques simulant l'égrènement des sonorités. Voici, par exemple, comment Marais expose ses « *Cloches ou Carillon* » (2) :

ou encore, comment débute le *Carillon* de Dollé (3) :

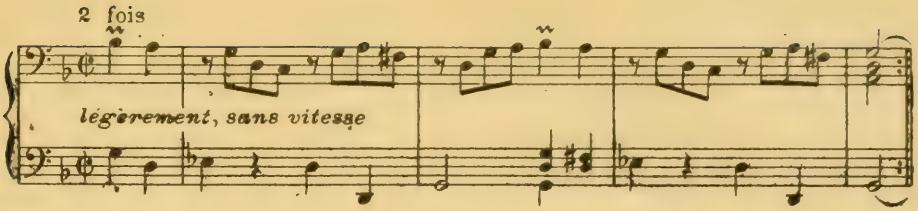


avec la répétition majestueuse et isochrone de la tonique redoublée. Forqueray, au contraire, organise son *Carillon de Passy* par la mise en action immédiate de figurations provenant des accords de tonique et de dominante qui sonnent doucement, avec une gravité mélancolique. La pièce commence ainsi:

(1) FORQUERAY : 4e Suite.

(2) Livre de 1701, p. 51.

(3) DOLLÉ : *Pièces de viole* (1737). 3e Suite p. 23. Voir encore les *Cloches* ou *Carillon* d'Heudelinne, Livre II (1710), p. 13. On remarquera la grande similitude qui existe entre les figurations imitatives de Marais et d'Heudelinne.



Et, c'est seulement à la fin, qu'apparaissent des groupes de triolets, à l'effet de mouvementer la figuration et de représenter le carillon, les cloches tintinnabulantes.

Les *Pièces* de Forqueray sont destinées à être jouées à deux violes. C'est ainsi que l'auteur les exécutait dans ses concerts, à la grande satisfaction des dames présentes, si nous en croyons Hubert le Blanc : « L'arrêt définitif des Dames fut que rien n'équivaut dans le monde à deux basses de viole en parallèle pour s'acquitter parfaitement du dessus et de la basse entre les mains du Père Marais, quand il jouait ses pièces accompagné de M. de Saint-Félix, et de Forcroi le Père, exécutant les sonates accompagné de M. de Bellemont » (2).

Mais, primitivement destinées à deux violes, les pièces du recueil qui nous a été conservé peuvent s'exécuter en trio, avec le clavecin, au moyen de l'arrangement qu'en a fait Forqueray le fils. Le *Recueil de Pièces de viole mises en Pièces de clavecin* permet, en effet, cette combinaison instrumentale, en même temps qu'il apporte une transcription des pièces de viole pour le clavecin. A cet égard, il présente donc un très vif intérêt, car il montre de quelle façon Jean-Baptiste-Antoine entendait la réalisation de la basse. Le musicien a orné la basse des pièces de clavecin « autant qu'il lui a été possible », et son arrangement disposé pour faire concerter deux violes et l'instrument à clavier ne manque pas d'ingéniosité. Il laisse bien en valeur la 2e basse d'archet chargée de frapper des accords entre lesquels les dessins brillants du clavecin évoluent fort adroitement sans jamais les couvrir. D'où un ensemble très plein, très nourri, qui sonne très symphoniquement. Afin de permettre de juger de cet arrangement, nous avons mis, ci-après, en partition les 2 parties de viole et la partie de clavecin. On verra,

(1) Nous empruntons cette citation au *Recueil de Pièces de clavecin*.

(2) Hubert le Blanc : loc. cit. p. 103-104. Forqueray a dédié à son élève Bellemont la 4e pièce de sa 1re Suite.

de la sorte (dans un fragment de la *Mandoline* [1]) que Forqueray sait entourer la mélodie du dessus d'un bruissement d'arpèges rapides que devaient délicatement détailler les doigts agiles de Marie-Rose Du Bois. Généralement, sa réalisation s'effectue au moyen de brisements d'accords conformément au système de la Basse d'Alberti, et les imitations sont rares. D'autres fois (dans la *Leclair*, par exemple), elle incline vers un sens plus contrapontique et le clavecin répond aux gammes de la viole par d'autres gammes en mouvements contraires, pendant que la basse d'archet frappe, à intervalles égaux, des accords plaqués (2).

Ajoutons que Jean-Baptiste-Antoine Forqueray insère, dans le corps de son recueil, un certain nombre d'observations sur le style que comporte l'exécution de ses pièces ; il multiplie les indications de nuances, de mouvement, de registration, indiquant toujours le clavier qui doit servir à la présentation de tels ou tels dessins :

En tête de la *D'Aubonne* (3), on peut lire la note suivante : « Cette pièce doit être jouée avec beaucoup de goût et de sentiment ; pour en donner l'intelligence, j'ay marqué des petites croix qui signifient que les accords de la basse passent avant ceux du dessus ; et à tous ceux où il ne s'en trouvera point, le dessus doit passer avant la basse, »... toutes recommandations qui indiquent un artiste soigneux, précis, très attentif aux détails d'exécution. Il ne nous reste, en terminant cette étude, qu'à souhaiter que de nouvelles recherches amènent la découverte d'autres pièces de viole des deux excellents musiciens que furent Forqueray père et fils (4). Nous publions ci-après les 4 pièces inédites d'Antoine Forqueray contenues dans le recueil manuscrit V^{m7} 6296 de la Bibliothèque nationale.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) Deuxième suite, p. 8.

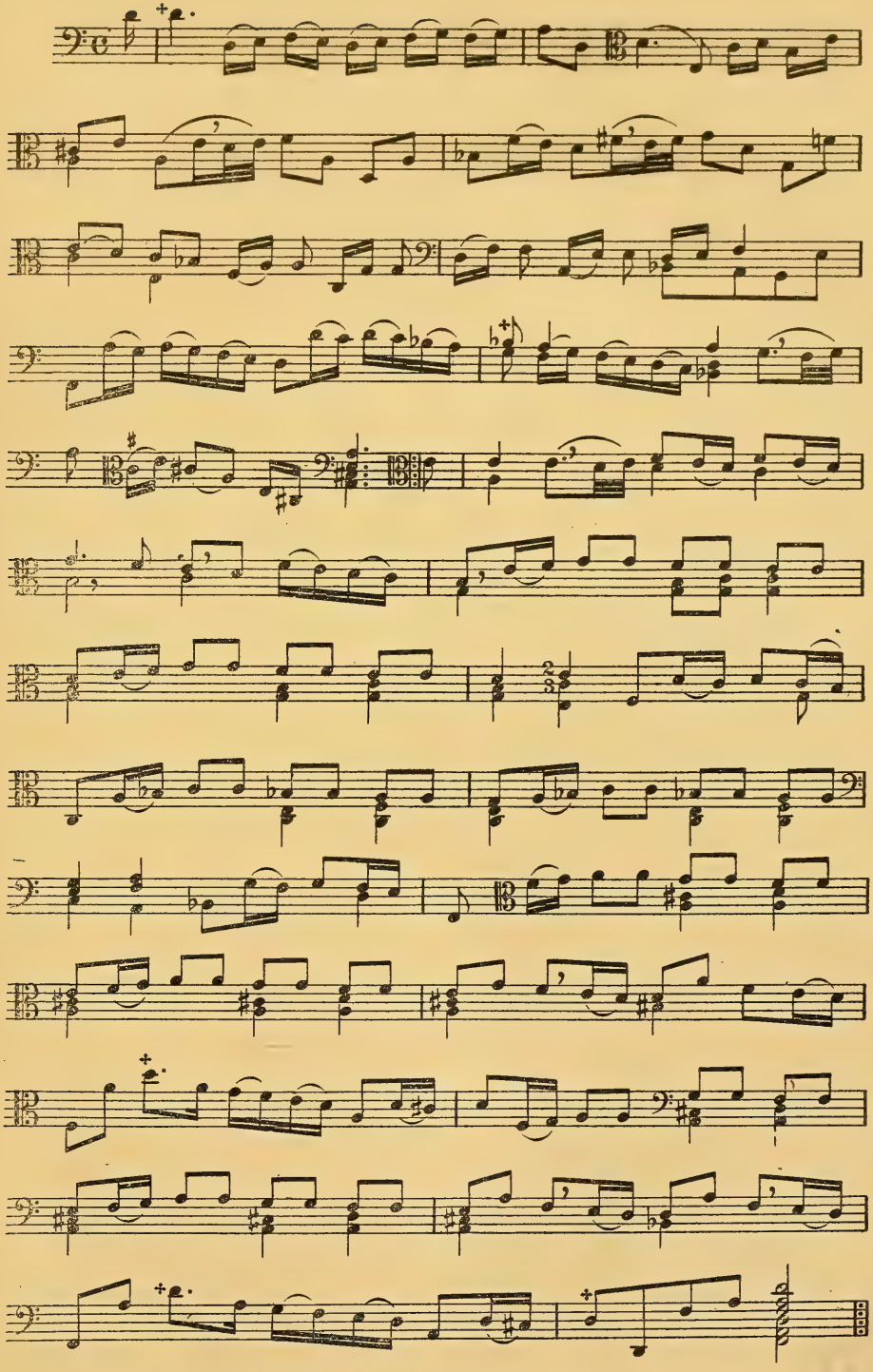
(2) *La Leclair*, 2e Suite, p. 11.

(3) Suite IV. Voir aussi l'indication de la page 30 à propos de *La Léon*.

(4) Cet article était déjà composé lorsque nous avons appris l'existence de pièces de Forqueray dans un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale, coté 3555 (*Suite des dances pour les violons et les hautbois qui se jouent ordinairement à tous les Bals chez le Roy, recueillies et mises en ordre par Philidor l'aîné*, 1712). Il s'agit d'un *Menuet* qui se trouve à la page 90 de ce recueil.

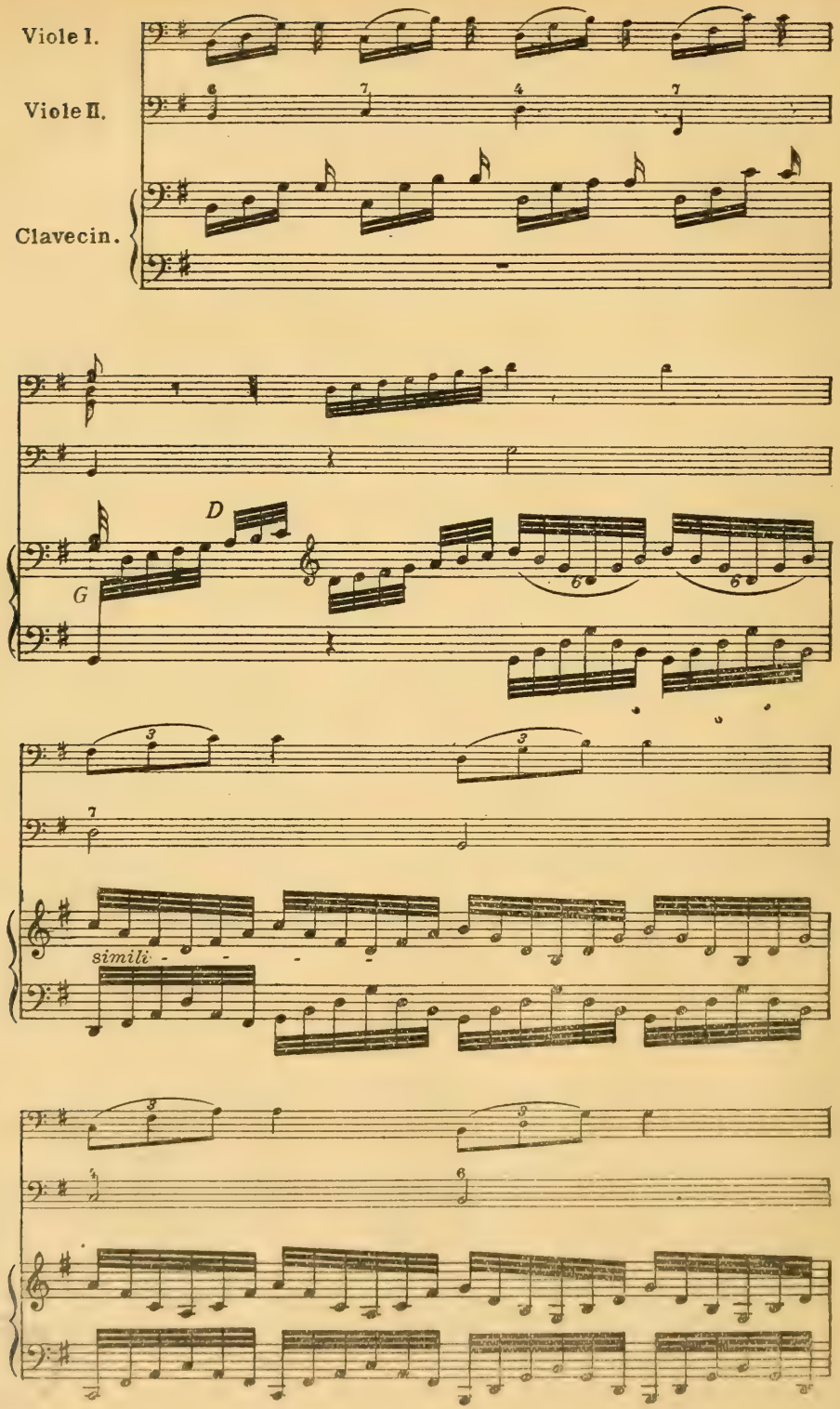
ALLEMANDE

N° 1. FORCROI.



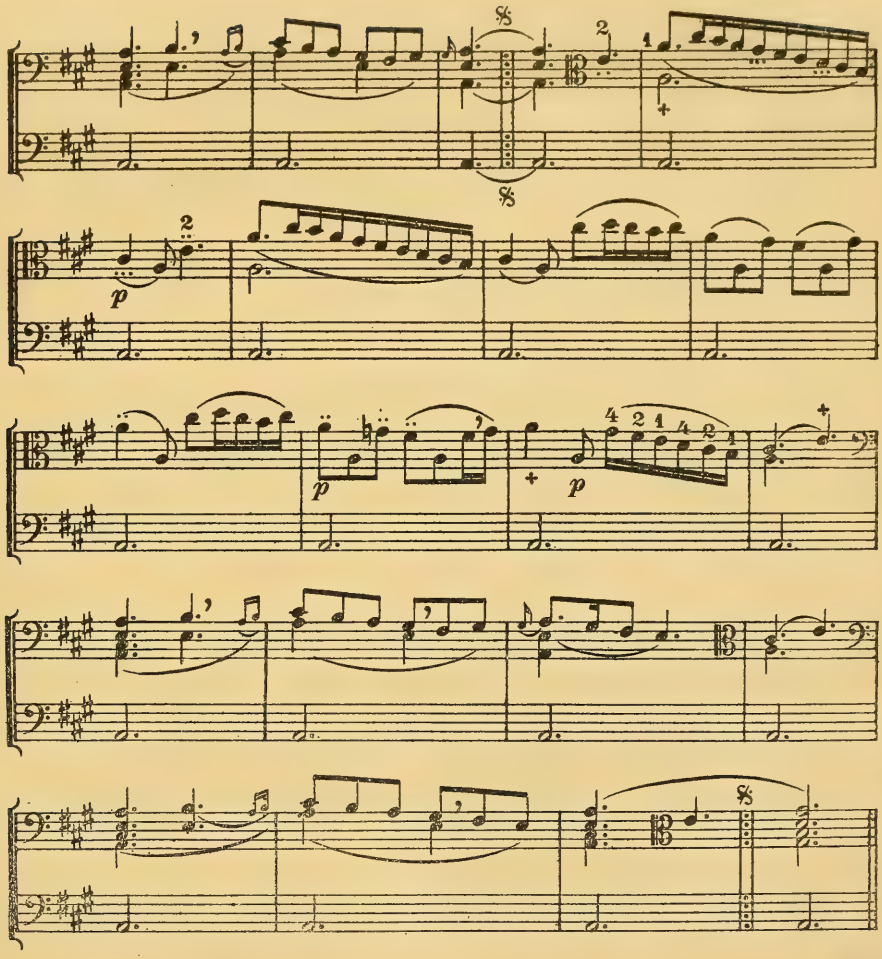
LA MANDOLINE
(fragment)

FORCRO1



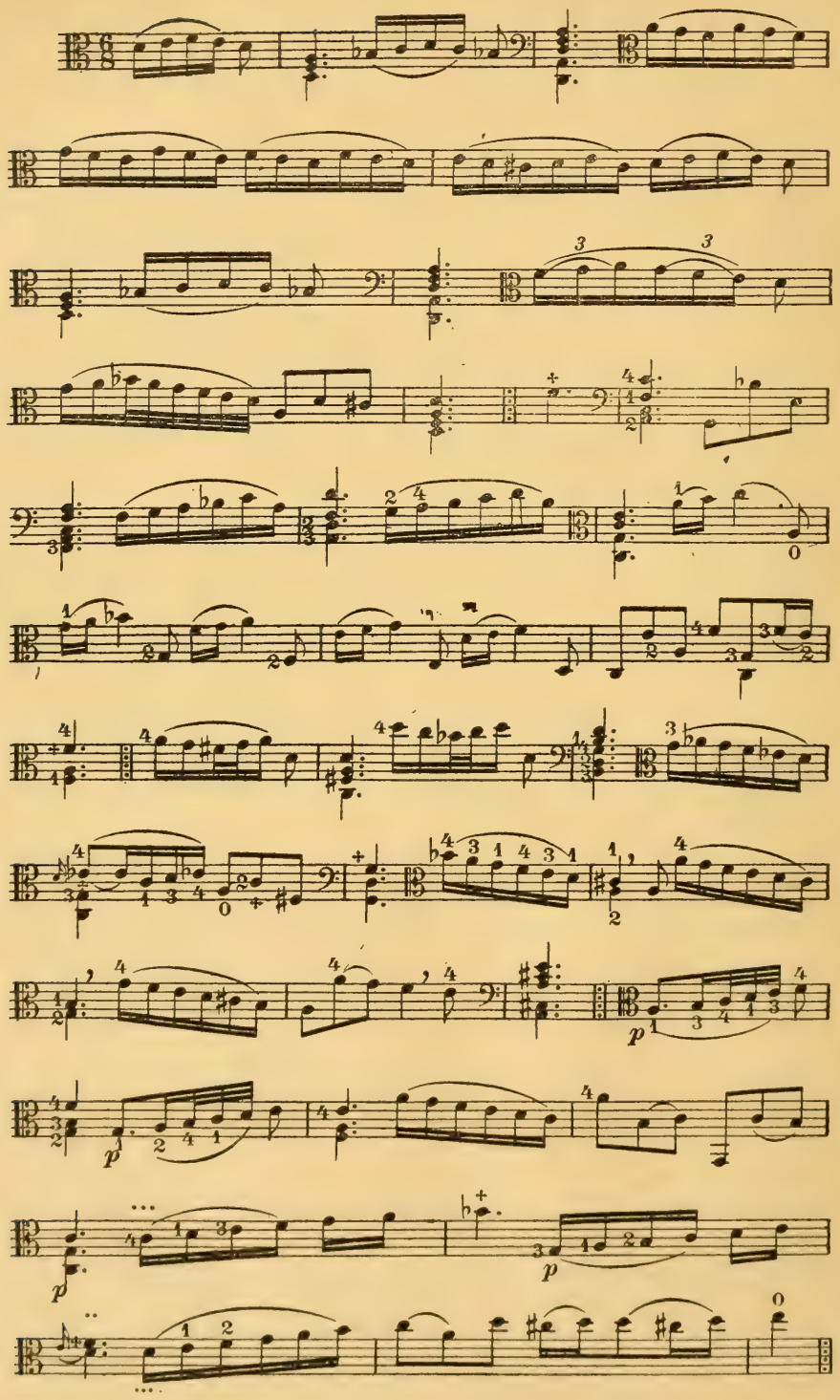
4

1



LA GIROUETTE

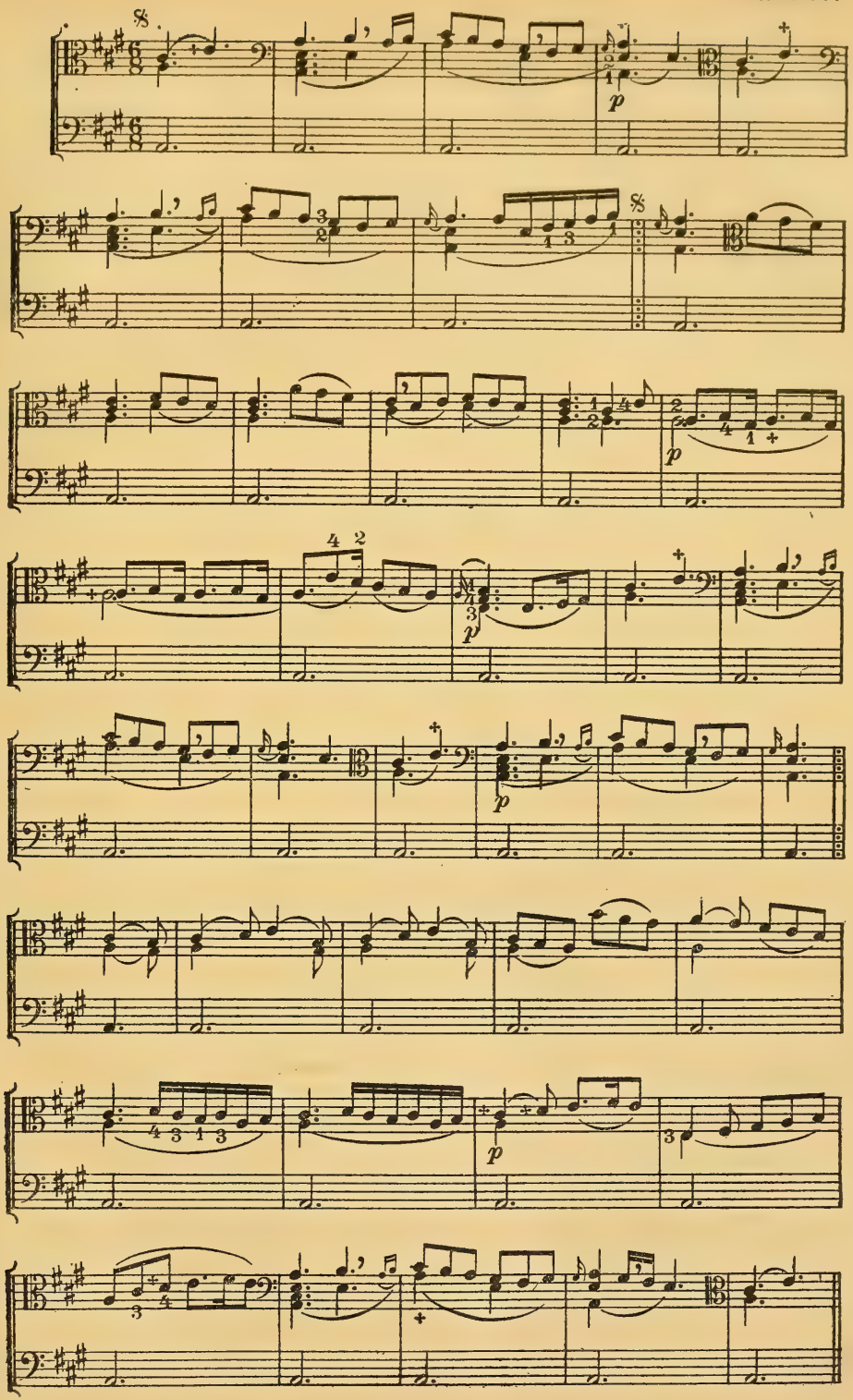
Nº 2. **FORCROI.**



Nº 3

MUZETTE

FORCROI.

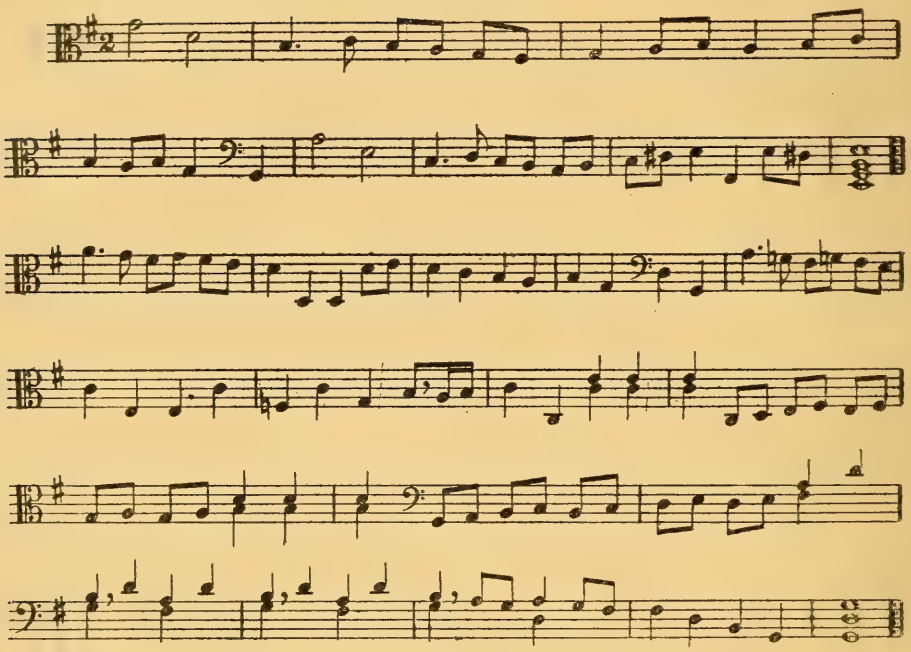


BRANSLE

6

Nº 4.

FORCROI.



L'HYGIÈNE DU VIOLON

CONSEILS PRATIQUES SUR L'ENTRETIEN DES INSTRUMENTS A ARCHET EN VUE DE LEUR CONSERVATION

CINQUIÈME CAUSERIE

Dans l'ignorance où l'on est, depuis la décadence de la lutherie italienne, des causes qui influent sur les qualités acoustiques des instruments à archet, l'organe qui fut le plus torturé dans le but de lui procurer des facultés qu'il n'eut jamais, est sans contredit la *barre*.

Il existe deux catégories de chercheurs de barres; les déductifs, qui voient un secret dans la manière dont les anciens ont barré leurs instruments, secret perdu comme le vernis, ayant selon eux une plus grande importance que ce dernier, et les intuitifs, persuadés *à priori* qu'en changeant la forme ou la place de la barre, même les deux à la fois, on doit arriver à améliorer n'importe quel instrument.

Les partisans du soi-disant secret perdu doivent, lorsqu'ils sont raisonnables, s'incliner devant le simple argument suivant:

Si les anciens avaient possédé un secret de barrage, perdu aujourd'hui, leurs instruments devraient mal sonner, munis de nos barres modernes. Or, c'est le contraire qui arrive.

La seconde catégorie a compté des chercheurs illustres et obstinés. Savart, admirable théoricien, médiocre praticien, fut, je crois, le premier qui fit des recherches dans cette voie:

« On pourrait, dit-il, remplacer la barre par un support fait en arc de cercle, qui ne toucherait la table que par un point, et dont les extrémités seraient fixées à la partie inférieure des tasseaux. J'ai fait cette expérience plusieurs fois, et je n'ai pas remarqué que le son fut changé. Ce serait un moyen d'avoir des instruments d'une grande solidité et dont le son se con-

serverait longtemps sans altération ; mais il faut noter qu'il est très difficile de déterminer les dimensions d'un pareil support, parce qu'elles ne peuvent pas être les mêmes pour tous les violons, à cause de la rigidité si variable du bois ; cet inconvénient existe bien avec la barre ordinaire, mais il est moins sensible. »

Le luthier Rambeaux eut l'idée de fixer au fond de l'instrument une barre longitudinale, dans une position symétrique, inverse à celle collée à la table d'harmonie.

Voici ce qu'en dit M. Fétis, appelé à l'époque à se prononcer sur les mérites de l'innovation :

« Un des exposants, M. Rambeaux, de Paris, a conçu l'idée de coller sur le fond du violon une seconde barre, sur laquelle l'âme est posée. Suivant le témoignage de quelques artistes distingués qui ont essayé l'instrument (originairement peu satisfaisant), l'émission des sons était facile, égale, puissante, et la 4e corde particulièrement avait une sonorité remarquable. Cet effet nous paraît devoir être produit par la coïncidence des vibrations énergiques des deux barres, rendues normales par l'influence de l'âme. Nous croyons qu'un instrument construit avec des matériaux de premier choix, et avec la perfection de détails qu'ils ont portée dans leurs produits n'a pas besoin de cet appendice ; mais l'expérience récente, faite en notre présence, démontre qu'il peut améliorer sensiblement des instruments moins parfaits... »

A l'Exposition universelle de 1867, M. Miremont exposa un violon muni d'une seconde barre.

M. Gallay rendit compte de l'innovation en ces termes :

« Nous nous réservons d'apprécier la modification intérieure pour laquelle M. Miremont a pris, nous dit-on, un brevet d'invention. On nous a parlé d'une seconde barre. S'il s'agit d'une seconde barre prenant son point d'appui sur le tasseau du manche et allant rejoindre le tasseau du cordier, il n'y aurait là qu'une réminiscence d'un système déjà connu et dont l'application fut proposée à MM. Gand frères, il y a une quinzaine d'années environ par un luthier américain.

« Avant d'adopter ce système et désireux de reconnaître les effets de cette singulière armature, MM. Gand consentirent à établir quelques violons d'après cette méthode, mais les résultats ne furent en aucune manière concluants.

« L'inventeur voulait surtout éviter le mouvement de renversement qui se produit quelquefois sur certains instruments, par suite de la trop grande tension du cordier, le manche étant ramené en avant et déterminant ainsi l'abaissement de la touche ; de plus, cette barre supplémentaire aurait eu l'avantage de mieux répartir la sonorité et d'éviter les mauvaises notes... »

M. Mordret, qui ne connut ces travaux que par le rapport de M. Gallay, avait, en 1865, fait spontanément une expérience analogue au sujet de laquelle il s'exprime ainsi :

« L'armature consistait en une verge de sapin, traversant intérieurement la caisse et encastrée par les deux bouts aux tasseaux ; nous avions calculé la forme et les dimensions pour que la résistance à la flexion fût autant que possible la même sur toute la longueur.

« Au point de vue de la solidité, le résultat fut ce qu'il devait être, mais au point de vue de la sonorité, nous fûmes trompé dans notre attente. Le timbre et la force n'avaient point sensiblement varié; mais diverses notes, particulièrement parmi celles de la quatrième corde, présentaient des intermittences dans la vibration, dont l'effet était des plus désagréables. Ce phénomène s'explique: il provient d'une trop grande mobilité dans la table d'harmonie, devenue comme isolée par suite de la solidarité du manche avec le cordier. Il se produit des soubresauts qui ne doivent pas exister, autrement dit un effet nuisible, qui a été parfaitement saisi par M. Savart quand il a dit *que jamais la vibration de la caisse ne doit l'emporter sur celle des cordes.*

« En sorte que, peu encouragé par le résultat, nous abandonnâmes notre expérience. »

Ces insuccès, qui appartiennent au passé, n'ont point découragé les chercheurs de barres. Tous les jours on entend parler d'un nouveau brevet, d'une nouvelle découverte sensationnelle, mais je ne sache pas que l'un d'eux ait encore mué le *Vinaigrius* de... (mettez le nom qu'il vous plaira) en un Stradivarius authentique.

Pour bien se rendre compte du caractère chimérique de telles recherches condamnées d'avance à la stérilité, il suffit de remonter à l'origine même du violon. Seul celui qui, comme Savart, devant l'impuissance à reproduire ce que les anciens ont fait, chercherait d'autres formes régies par d'autres principes, pourrait se justifier de tenter en même temps une modification de la barre. S'il réussissait à produire un instrument ayant des qualités nouvelles, il enrichirait le quatuor à cordes d'un instrument nouveau qui ne serait plus un violon.

Notre barre actuelle est exactement semblable à celle des Maggini, Amati, Stradivari, avec cette différence que, calculée pour un renversement plus grand, elle est plus forte et plus longue. Si les anciens avaient eu notre *la,* ils auraient agi comme nous. Tous les antiques italiens ont gagné à ce rebarrage et c'est certainement grâce à lui que nous pouvons apprécier la qualité de ces instruments appropriés aux besoins de la musique moderne.

Il semble superflu de conclure que cette même barre moderne, qui est excellente sur un excellent Crémone, ne pourra pas être mauvaise sur un autre instrument, mais il ne s'ensuivra pas que ce dernier doive de ce fait être aussi bon que notre excellent Crémone.

Cette pétition de principe est la faute qu'ont commise tous ceux qui ont voulu imposer à la barre un rôle qui ne lui appartient pas.

Pourquoi donc chercher à améliorer un organe qui fournit des résultats parfaits sur des instruments parfaits? Les bons instruments donnent leur rendement maximum quand ils sont bien barrés et leur rendement minimum quand c'est le contraire, mais ils sont d'abord bons pour des raisons différentes qui ont chacune leur part proportionnelle d'influence: c'est dans l'architecture et le vernis que nous devons les chercher.

La place de l'âme et sa longueur jouent le plus grand rôle dans le réglage définitif. Le centre de l'âme doit se trouver sur une ligne parallèle à l'axe de l'instrument, passant par le milieu du pied droit du chevalet (du côté opposé à la barre), à 4 ou 5 millimètres en arrière de ce dernier, pour le violon,

à 5 m/m, 5 m/m 1/2 pour l'alto et 7 à 8 m/m pour le violoncelle. Sa longueur doit être telle que, située perpendiculairement aux deux tables, elle se tienne dans cette position sans forcer.

Telles sont les conditions théoriques que doit remplir une âme bien placée. Dans la pratique, rien n'est plus difficile que de saisir le point exact, le seul qui réponde au tempérament de l'instrument.

Et dire que presque toujours celui qui pratique une opération si délicate ne sait pas jouer du violon, et est par conséquent incapable d'apprécier la qualité de son travail.

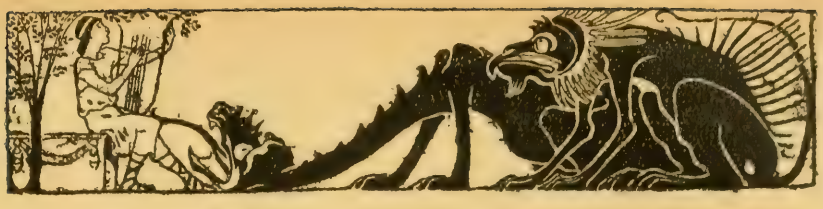
Par contre, il y a des instrumentistes qui passent leur vie à faire changer la place de cette âme, sans pour cela modifier d'un atome la nature de leur instrument, ni celle de leur talent.

Lorsqu'on cherche la place d'une âme, il faut se pénétrer de ce principe que :

Si on rapproche l'âme du chevalet, les cordes hautes gagnent de l'éclat au détriment des basses, et si on l'éloigne, c'est le contraire qui arrive.

LUCIEN GREILSAMER.

(*A suivre.*)



LE MOIS

OPÉRA-COMIQUE

Les débuts de Mlle Alice Raveau, dans *Orphée,* ont été des plus heureux, surtout si l'on tient compte de ses jeunes années. Sa voix, d'un timbre vigoureux, n'est pas encore assez sortie, et, peut-être, l'émotion aussi l'emprisonnait un peu. Mais le style est profondément musical, et le jeu très suffisant pour un drame où ne sont requises que des attitudes académiques. Dans les danses, Mlle Régina Badet nous a montré sa grâce un peu affectée, bien parisienne : Tanagra de Montmartre ; d'ailleurs il n'y a pas si loin de l'un à l'autre. Ces pas ingénieux, ces épaules suaves et ces mimes tentatrices ne convenaient guère à la vague douceur d'une musique incapable de songer à mal ; nulle danse, d'ailleurs, ne lui conviendra jamais, car elle n'est point plastique. Elle n'est pas davantage expressive, et n'a pour mérite qu'une grandeur sans caractère, dont Beethoven s'emparera, pour y jeter toute l'ardeur des passions humaines.

LOUIS LALOY.

CONCERTS CHEVILLARD

L'*Enfant Prodigue,* dont on nous donnait, le 6 décembre, deux fragments, date de 1884 ; c'est une cantate comme les autres, avec les trois personnages de rigueur, les récitatifs et les airs. Mais la musique est de Claude Debussy, ou, si l'on veut, de Claude-Achille Debussy. Déjà, malgré la tyrannie des formes traditionnelles, il s'y manifeste une fraîcheur de sentiment et une pureté de goût inconnues jusque-là, surtout au concours de Rome. Et l'air de danse est d'une grâce délicatement archaïque, avec cette flûte presque chinoise, qui descend, légère, le long d'une mélodie que n'attarde nul demi-ton.

Au suivant concert, ce furent deux mélodies de M. André Caplet : musique forte et chaude de couleur, fondue et souple, où je me plais à retrouver l'image de la plantureuse Normandie, d'où nous vient son auteur. Peut-être ces poèmes, plus tempérés que sublimes, ne valaient-ils pas une telle

ampleur ; mais qu'importe ? C'est une telle consolation et un si grand espoir, cette musique généreuse ! Mlle Rose Féart a chanté ces mélodies en musicienne accomplie ; il est seulement regrettable que l'orchestre n'ait pas eu plus d'égard pour ses mouvements et ses nuances. Je voudrais entendre plus souvent et cet auteur et cette artiste.

LOUIS LALOY.

CERCLE MUSICAL

Toujours actif et vigilant, M. Domergue a eu cette fois le bonheur rare de nous présenter les *Estampes* et le récent *Children's Corner,* exécutés par M. Harold Bauer. Tout virtuose est digne d'éloge, qui agrandit son répertoire ; il est digne d'admiration, lorsqu'il passe de Brahms et de Beethoven à Claude Debussy. M. Bauer ne me croirait pas, si je lui disais que du premier coup il a trouvé l'interprétation rêvée : les plus tendres de ces poèmes pour piano, les *Pagodes,* la *Berceuse des Eléphants,* la *Neige,* le *Petit Berger,* ont été quelque peu alourdis de contrastes excessifs, de chants inutilement marqués, de points d'orgue intempestifs, souvenirs d'un romantisme familier à l'artiste, mais ici déplacé. La *Soirée dans Grenade* a été mieux comprise, quoique les voiles de la nuit s'y soient trouvés, parfois, un peu trop rudement déchirés. Les *Jardins sous la Pluie* ont été enlevés avec une verve charmante, où ne manquait qu'une pointe de malice. Quant au *Cake-walk,* son rythme dégingandé et pourtant d'une régularité presque mécanique échappe encore à M. Bauer. Ces erreurs sont naturelles quand on songe à tant de concertos joués dans les cinq parties du monde ; elles sont vénielles au prix de deux qualités précieuses entre toutes : une grande intelligence, qui peut se tromper, mais qui raisonne, réfléchit, arrête à l'avance un plan et des valeurs, et une sonorité variée, souple, délicate et pleine au point de charmer à elle seule.

A ce même concert, Mlle Maggie Teyte chantait deux des *Proses lyriques, De Grève* et *De Soir,* d'une voix pure comme un métal sans défaut ; mais il ne faudrait pas qu'une artiste de cette valeur se fiât trop à sa facilité : c'est certes un tour de force d'apprendre en quelques jours des œuvres de cette importance ; mais on n'apprend ainsi que les notes, non le style, qui demande plus d'étude et de méditation. M. Delacroix a fait un tour de force, lui aussi, en donnant à la symphonie du piano son caractère et son mouvement, malgré la préoccupation de suivre la chanteuse.

ENVOIS DE ROME

L'*Amphitryon,* de Molière, a été recouvert par M. Raoul Laparra d'une musique épaisse, aux couleurs crues, aux rythmes monotones que la timbale,

incessante, nous enfonce aux oreilles. De la fougue d'ailleurs, et un grotesque qui peut donner de bons effets; mais je regrette que les Divinités de l'Amour et les Grâces du Printemps aient été traitées à peu près comme Silène et ses compagnons.

LOUIS LALOY.

SOCIÉTÉ G.-F. HÆNDEL

La jeune Société, qui, sous la direction de MM. Eugène Borrel et Félix Raugel, a entrepris de ressusciter deux siècles de musique, m'a fait l'honneur de me demander de la présenter au public parisien. Je le fais, avec toute la sympathie que j'ai pour eux et pour leur œuvre.

Avant tout, je les loue cordialement d'avoir mis leur Société sous l'égide du grand Hændel. D'abord, parce qu'il est un maître sain, fort, heureux, limpide, et que nous avons besoin, plus que de toute autre chose, de joie, de force et de santé. Mais aussi, parce que ce vaste esprit, si largement ouvert à toutes les pensées de l'Europe de son siècle et du siècle avant lui, est le meilleur modèle et comme le symbole de ce que nous voulons faire : — non pas une société vouée au culte exclusif d'un seul maître, d'un seul style, d'une seule forme de pensée, mais à tout ce qui fut grand et où brûle encore la flamme de vie et de beauté.

Quels que soient les progrès qu'ont faits, en ces dernières années, la connaissance et l'amour des œuvres anciennes, en France, il s'en faut de beaucoup que nous soyons encore arrivés à avoir une vue exacte, même sommaire, de notre passé musical le plus proche, de nos classiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, et à les juger avec équité. Nous nous sommes appliqués depuis vingt ans à faire revivre quelques grands hommes. C'était justice; mais nous leur avons trop sacrifié tous les autres. C'était commettre ainsi de graves erreurs historiques, et nous priver de beaucoup de joies.

Nous sommes fiers de notre discernement artistique et nous croyons être très supérieurs à nos ancêtres du XVIIIe siècle qui méprisaient l'art gothique, parce que nous en sentons la grandeur. Mais nous ne réfléchissons pas que souvent nous ne valons pas mieux, en méconnaissant l'art qu'admiraient ces ancêtres, et qui, pour être tout différent du gothique, n'en est peut-être pas moins beau. Nous n'avons pas assez de dédain pour les musiciens du XVIIIe siècle, qui ne se doutaient pas de la grandeur de J.-S. Bach. Mais sommes-nous beaucoup plus avisés, lorsque nous ignorons ou méprisons, à notre tour, tels maîtres de son temps, que ces musiciens du XVIIIe siècle admiraient, et qui étaient en effet très dignes de leur amour?

Il n'y a pas en art qu'un seul art qui soit beau. Il n'y a pas, en un siècle, qu'un seul style qui soit vrai. Le superbe gothique, mélangé de *barocco,* de J.-S. Bach lui-même, qui était l'ami de Hasse, et Hændel, qui était l'ami grands Italiens et des grands Allemands italianisés de son temps. Imitons J.-S. Bach lui-même, qui était l'ami de Hasse, et Haendel, qui était l'ami des Scarlatti. Ayons le cœur assez large pour aimer tout ce qui est beau : Pergolèse et Rameau, Beethoven et Rossini. Et affranchissons-nous des idées toutes faites, sur lesquelles nous vivons : théories de races et d'époques,

théories d'évolution et de décadence de l'art. Ouvrons les yeux : nous verrons que le génie vient constamment donner le démenti à toutes nos théories.

Il n'y est pas, dans notre lumineux Occident, de races privilégiées, ni d'époques privilégiées. La beauté, la grandeur d'âme, la puissance de vie, fleurissent où et quand il leur plaît, et souvent aux pays et aux temps où on les attend le moins. Le Sicilien Alessandro Scarlatti et le Napolitain Provenzale, qui sont d'une époque dite de décadence, sont parfois aussi profonds que Bach, et aussi parfaits que Hændel. Le XVIIIe siècle italien, cet âge où l'art de l'Italie passe pour s'être dégradé, fourmille de génie. Et tels de ces maîtres, que la gloire de Hændel et de Bach a éclipsés, moins grands sans doute, moins vastes qu'eux, avaient une beauté de forme peut-être supérieure, un pur génie classique, digne de Mozart, qu'ils annonçaient.

Plus on sait regarder, entendre, plus on sait vivre, — plus on sent combien le monde est riche ; et l'on plaint les pauvres gens, au cœur blasé ou rétréci, qui ne peuvent ou ne veulent sentir qu'un tout petit nombre de choses. Il n'y a qu'une tristesse : c'est de savoir qu'on ne pourra jamais embrasser toute la beauté des siècles. C'est une heureuse tristesse ; il faut nous la souhaiter les uns aux autres. Il est bon de se dire que nous pourrions boire, pendant toute l'éternité, à notre chère musique, sans la tarir jamais.

Remercions MM. Eugène Borrel et Félix Raugel de nous rouvrir les sources du grand fleuve, où chacun, en se penchant peut retrouver, comme en un miroir magique, l'image cachée qu'il cherche, le reflet de son idéal, la mélodie de son âme.

Et que le puissant et serein Hændel fasse vaincre cette œuvre qui lui est dédiée !

ROMAIN ROLLAND.

PROGRAMME DU 1er CONCERT

Samedi 30 janvier 1909, à 9 heures du soir, salle de l'Union, 14, rue de Trévise.

AVEC LE CONCOURS DE

Mlles ELÉONORE BLANC, BLANCHE LUCAS (*soprani*), BOUSSU (*contralto*).
MM. ALEX. GUILMANT, R. PLAMONDON.

1. Ouverture d'*Agrippina* (1708) ..... G.-F. HÆNDEL. (1685-1759).
2. *Loué sois-tu, Jésus-Christ* ..... H. SCHUTZ. (1585-1672).
   Chœur final de la *Passion selon St-Mathieu.*
3. *Concerto d'orgue en* si ♭ ..... G.-F. HÆNDEL.
   M. A. Guilmant.

4. *a*) Air de Laodice : *Cara tomba*..... ALES. SCARLATTI.
(*Mithridate Eupator* (1707) Acte IV. Scène I). (1649-1725).
b) Air de Poppée ..... G.-F. HÆNDEL.
(*Agrippina*. Acte III. Scène X).
Mlle E. Blanc.
5. Chœur final du 1er acte de *Salomon* (1748).. G.-F. HÆNDEL.
6. *a*) Air de Timante ..... FRANCESCO.
(*Il Schiavo di sua moglie* (1671). Acte III. PROVENZALE.
Scène IV) (16.. — 1704).
b) Air de Castor ..... J.-PH. RAMEAU.
(*Castor et Pollux* (1737). Acte IV. Scène I). (1683-1764).
M. Plamondon.
7. *Pièces d'orgue* ..... DIETRICH BUXTEHUDE.
M. A. Guilmant. (1637-1707).
8. Psaume pour l'Hospice des Enfants Trouvés
(1749) ..... G.-F. HÆNDEL.
Soli. Chœurs et orchestre.

Réalisation du *Continuo* à l'orgue et au piano, par Mlle DUREY-SOHY.

L'orchestre et les chœurs de la Société G.-F. HAENDEL sous la direction de M. Félix RAUGEL.

Le deuxième concert aura lieu le *mardi 2 mars*, sous la direction de M. VINCENT D'INDY.

Œuvres de HÆNDEL, ERLEBACH, LULLY, LALANDE.

Cantate : *Gott hilf mir*, de BUXTEHUDE.

Dates des 3e, 4e et 5e concerts : *mardi 30 mars, mardi 27 avril, mardi 25 mai.*

CONCERT

Très joli concert à l'hôtel du journal *Les Modes*, donné par Mme Vallandri et M. Clément, de l'Opéra-Comique. La partie instrumentale était représentée par la *Sonate* de Franck, et quelques pièces de Debussy et Bachmaninoff, exécutées par MM. Amour et Mendels.

CONFÉRENCE

Notre collaborateur, M. GEORGES DE DUBOR, qui, tant en France qu'à l'étranger, a donné de nombreuses conférences sur des sujets littéraires ou musicaux, vient de consacrer une intéressante causerie aux *Favorites royales de la Cour de France*.

Le côté nouveau de la question, celui qui nous intéresse, était l'audition de chansons relatives aux grandes Favorites des deux derniers siècles de la Monarchie française. Plusieurs ont été chantées avec la musique de l'époque ; pour d'autres, dont la musique est perdue, des compositeurs tels que Massenet, Francis Thomé, Etienne Rey, ont écrit une musique nouvelle, il est vrai, mais dans le style ancien, et parfois fort réussie.

Mmes Delty, de l'Opéra ; Soibain, de l'Opéra-Comique ; Dietz-Monnin, Marie-Thérèse Berka, ont interprété ces chansons avec beaucoup de goût.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

Nous n'avons pu, à notre grand regret, signaler encore le détail du programme musicologique de l'Ecole des Hautes Etudes Sociales. Le voici :

M. HELLOUIN. Les nationalités musicales (24 novembre, 1er décembre). M. PAUL-MARIE MASSON : L'Opéra français de Lully à Rameau (8, 15, 22 décembre). M. ANDRÉ PIRRO, De Schutz à Keiser (12, 19, 26 janvier, 2 février). M. PIERRE AUBRY : La musique instrumentale avant la Renaissance, XIVe et XVe siècles (9, 16 février, 2 mars). M. AMÉDÉE GASTOUÉ : Les notations musicales avant les mensuralistes (8, 16, 23, 30 mars).

Concerts, sous la direction de M. HENRY EXPERT, les jeudis à 8 h. 3/4 à partir du 14 janvier. Chants de France et d'Italie, XVIIe et XVIIIe siècles.

1 (14 janvier) : Caccini, Peri, Monteverde, Frescolbadi, Mauduit, Guédron, Boesset, Tessier. 2 (21 janvier) : Carissimi, Cavalli, Legrenzi, Stradella, Cambert, Lambert, Labarre. 3 (28 janvier) : Buononcini, Lotti, Marcello, A. Scarlatti, Rossi, Lully, Clérambault, Campra, Destouches. 4 (4 février) : Durante, Galuppi, Jomelli, Leo, Porporz, Pergolesi, Rameau. 5 (11 février) : Gluck, Piccini, Sacchini, Grétry, Monsigny, Philidor, Duni. 6 (18 février) : Cimarosa, Paesiello, Cherubini, Dalayrac, Méhul.

Les dates des concerts modernes ainsi que celles des cours de M. A.-Ferdinand Hérold sur la Musique à Naples au temps de Murat seront ultérieurement fixées.

Comme on le voit, ces séances comprendront à côté des conférences proprement dites, des auditions historiques, dont notre excellent collègue M. Expert a bien voulu prendre la direction. Rien ne sera plus instructif, j'en suis sûr, que la comparaison de ces différentes écoles. La musique française ainsi présentée à côté des Ecoles contemporaines de l'étranger reprendra dans l'histoire la place qu'elle mérite.

J. E.

L'Ecole a rouvert ses portes avec le cours de M. Hellouin, sur *Les nationalités musicales*. Notre confrère a expliqué que, pour dépister une nationalité musicale, il est inutile de s'engager dans le domaine de la technique, qui ne peut fournir que des indications absolument insuffisantes. On réussit, au contraire, quand on recourt à certaines particularités qui résident dans l'expression, dans l'accent, dans le caractère des œuvres. Pour cela, il faut une oreille extraordinairement compréhensive. L'usage classe les écoles par nationalités, et il a raison, car ce procédé répond à la réalité, non seulement dans le présent, mais même dans le passé.

M. Hellouin, après avoir examiné toutes les écoles modernes, a étudié les influences qu'exercent sur elles les sentiments nationalistes et les sentiments cosmopolites. Il a conclu en disant qu'un pays n'arrive à être vigoureux, musicalement parlant, que lorsqu'il sait concilier un nationalisme raisonnable avec un cosmopolitisme raisonné.

Le 27 décembre, l'Ecole nous conviait à un thé, qui fut l'occasion d'une amusante audition de chansons populaires de tous les pays. L'Arménie, la Norvège, la France et la Russie se trouvaient là côte à côte avec leur folklore, le tout agrémenté d'un intermède de harpe.

SAINT-QUENTIN, 1908

Nous suivons avec le plus grand intérêt, depuis trois ans, les efforts de Mme E. Marchand pour développer le goût de la bonne musique, à Saint-Quentin, efforts constants que soutient une foi ardente, inébranlable dans l'Art. Elle a pris pour devise : « *Quantum potes tantum aude.* »

Son influence est incontestable. Elle a, en plus de ses *séances de musique*, organisé, en février dernier, un récital d'orgue à la Collégiale, afin qu'après avoir étudié en chambre les œuvres de J.-S. Bach et de C. Franck, son public pût en juger pleinement par une audition aux grandes orgues. — Pour cela, elle s'est adressée à un artiste fervent, plein d'amour pour son art, admirable

interprète de Franck, — auquel il a voué un culte — et du grand cantor de Leipzig — qu'il admire de toutes ses forces. Cet artiste, M. Fouquet, organiste à la cathédrale de Laon, n'admet pas qu'une manifestation d'art puisse être autrement que désintéressée. Il vint donc, à la seule condition qu'il n'aurait aucune rétribution, et que seuls les pauvres de la paroisse bénéficieraient de la recette (laquelle s'éleva à 2.400 fr., chiffre éloquent !) Des programmes furent distribués avec d'excellentes notices explicatives de M. Fouquet sur chacune des pièces d'orgue exécutées :

1° *Prélude et fugue en* sol *majeur*. J.-S. BACH.
2° *Fantaisie en* ut. . . . . C. FRANCK.
3° *Fantaisie en* sol *mineur*. . . . J.-S. BACH.
4° *Pièce héroïque* . . . . . C. FRANCK.

Toute une foule recueillie, venue des points politiques et religieux les plus opposés, écoutait et communiait dans la même émotion.

Ce furent de belles heures, et il faudrait qu'elles puissent revenir plus souvent. M. Fouquet est toujours prêt à donner son concours, mais on obtient difficilement l'autorisation de faire de la musique dans les églises en dehors des offices. C'est ainsi qu'à Laon, la permission fut rudement refusée par M. l'archiprêtre de la cathédrale.

Cette année, Mme et Mlle Marchand ont continué à faire entendre des œuvres de J.-S. Bach, Ph.-Em. Bach, Hændel, Mozart, Beethoven

Une séance bien intéressante a été celle consacrée aux *Précurseurs de Beethoven*, à son professeur *Christian Gottlob Neefe* (1748-1798), en particulier, qu'affectionne Mme Marchand. « *Si je deviens quelque chose dans mon art, c'est à vous que je le devrai* », lui écrivait Beethoven.

Difforme, d'aspect tout à fait pénible, Neefe avait une âme excellente ; il éclaira d'un rayon d'affection tendre et délicate l'enfance si triste, tragique même, du pauvre Beethoven. « Plein d'amour pour son petit élève, alors âgé de onze ans, il a su être sévère, le rendre difficile pour lui-même, empêcher trop de complaisance dans les premiers essais de composition. Il lui enseignait que la musique doit être sincère, exprimer un sentiment vrai ; qu'elle doit sortir du cœur, et en traduire les émotions ». « *La musique*, lui disait Neefe, *doit avoir pour but, non*

point de prouver la science, ni l'adresse du musicien, et point seulement non plus de flatter agréablement l'oreille : elle est destinée à traduire les sentiments, comme la parole, les idées. — Le génie ne doit pas être opprimé par les règles, surtout lorsqu'il puise aux sources de l'émotion intérieure. » C'était bien là l'homme qu'il fallait pour développer les germes de la riche nature de Beethoven. S'il n'était pas un musicien de génie, il était un excellent maître, toujours préoccupé d'élargir les limites de son art, et s'y étant préparé par une remarquable culture littéraire.

Les compositions de *Neefe* sont très inégales. Il y en a d'une extrême délicatesse, il y en a de profondes, mais il y en a aussi de très insignifiantes ; des gaucheries enfantines à chaque instant, une sorte de timidité, mais parfois un élan qui surprend et émeut singulièrement. Mme E. Marchand nous a fait entendre de lui des *Sonates* inédites dont l'aimable enjouement rappelle de loin Mozart, des *Lieder*, d'accents très variés ; certains expriment la joie populaire, franche et simple : *Trinklied, Die Zufriedenheit* (chantés en allemand par des enfants); *Das Todtenopfer*, douloureux et fort (le chant et l'accompagnement furent rendus avec une émotion poignante) ; *Ein Traum*, dont la beauté simple et contenue touche à l'art beethovenien, etc...

Neefe a-t-il eu sur son élève une influence musicale sérieuse? Non ; il fut pour lui ce qu'est pour Jean-Christophe son oncle Gottfried, le colporteur ; et quelle excellente idée de relire, à propos de l'enfance de Beethoven, ces délicieuses pages de l'œuvre de Romain Rolland : « ... *La musique veut être sincère, autrement qu'est-ce qu'elle est ? Une impiété, un blasphème* » (Gottfried à J.-Christophe).— Précieux conseil, mais que le génie seul peut rendre fécond ! Quand on étudie de près la formation de Beethoven, cette conclusion s'impose qu'il n'a vraiment pas eu de maître ; son génie a tout pressenti et sa musique a été l'expression de son âme qui sortit si belle et si riche d'une si âpre jeunesse : « *Pourquoi j'écris ? Ce que j'ai dans le cœur, il faut que cela sorte ; et c'est pour cela que j'écris.* » (Beethoven). Mais, un des grands services qu'a rendu Neefe à Beethoven a été de le préserver du courant frivole et mortel de la musique italienne qui envahissait alors l'Allemagne. Il le mit à l'étude du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, qui, à lui seul, était un préservatif énergique contre le clinquant de la mode, et devait avoir une influence décisive sur l'enfance.

De F.-W. Rust (1739-1796), le vrai précurseur de Beethoven, et, comme Neefe, fervent admirateur de J.-S. Bach, Mme Marchand a fait entendre, entre autres choses, l'admirable *lied : Todtenkranz für ein Kind.* C'est une musique d'une intimité profonde ; pas d'explosion de douleur, mais une plainte lente, sourde, qui évoque l'effrayant et éternel silence de la mort ! Il fait penser au prélude de l'op. 27 de Beethoven, qui est aussi l'expression d'une douleur navrante, d'un désespoir qui parle bas, avec des soupirs d'épuisement.

Enfin, Mme E. Marchand a rendu familières à son public les *Symphonies* de Beethoven par des auditions répétées, et de nombreuses analyses.

C'est ainsi que, cette année, la *Symphonie pastorale* lui a été redemandée pour une matinée artistique de la *Solidarité.* Le public était absolument pris et plusieurs auditeurs et auditrices enthousiastes, qui avaient entendu l'œuvre dans d'excellents concerts, avouaient n'avoir pas alors éprouvé une impression aussi profonde de parfaite beauté.

A l'issue du concert, une fillette de quatre ans est venue demander à voir « les oiseaux qui étaient dans le piano ».

A côté de cette musique classique, Mlle Marchand a fait entendre des œuvres de Debussy, Dukas, d'Indy, Moussorgski, Rebikov; son jeu si délicat et si charmeur a fait ressortir les infinies nuances de cette musique.

Qu'il nous soit permis, ici, de remercier du fond du cœur les deux musiciennes dévouées, qui se donnent sans compter à l'œuvre de vulgarisation artistique, avec une ardeur que rien n'arrête, et font naître, par l'impression d'art qu'elles communiquent, toute une émotion bienfaisante et réconfortante.

Une auditrice reconnaissante,
C. D.

SEANCES PARENT — L'ŒUVRE DE SCHUMANN

Nul n'oserait, je pense, soutenir que l'universalité de Schumann nous dispense d'approfondir une œuvre aussi incomplètement connue et comprise que celle de ses *Trios* et *quatuors*, et rende superflue l'audition intégrale (Sonates,

Trios, Quatuors et Quintette) que pour la seconde fois M. Parent vient d'achever triomphalement à la Schola Cantorum. Devant une œuvre aussi vaste et admirablement profonde, par la pensée, le style, l'expression, parler de romantisme, c'est un peu errer dans le vague des mots et des opinions approximatives. Romantique, certes, Schumann le fut, avec génie, dans sa *Sonate* en *fa dièse* pour piano, dont la fougue, le brio, le caprice, les précieux motifs et l'extraordinaire puissance me paraissent aujourd'hui dominer l'art plus mesuré de la *Sonate* en *sol*, pourtant si noblement passionnée ; il le fut dans son *Quatuor avec piano*, un peu superficiel et mou, mais sonore, exubérant non sans panache, agréable d'ailleurs par ses mélodies optimistes qui font songer à César Franck ; il le fut encore dans son fier et juvénile *Quintette*, plus mûr, mieux assis, débordant de lyrisme, où l'on peut voir la note définitive, plus brillante et profonde avec humour, d'une *Stimmung* précisant l'époque de Leipzig ; il le fut un peu partout, sa sensibilité et son imagination s'accordant à lui en suggérer les modes, — mais avec cette intuition du style et de l'idée par lesquelles les formes d'un art universalisent un destin, une vision, une expression.

Ceci est surtout vrai des Quatuors et des Trios, comme de la *Symphonie* en *ut majeur* et de la sublime préface de *Manfred*. L'*allegro* du premier *Trio* en *ré mineur* est déjà typique ; on sent que Schumann y développe la mélodie complexe d'une humanité qui le dépasse et dont sa parole tragique épouse toutes les raisons : la *nécessité* y commande la musique. Par cette expression plus générale de la volonté et ses modes représentatifs, Schumann devient classique. Il suffit de suivre la courbe évolutive de ses *Trios* et *Quatuors* pour s'en convaincre. Au delà de l'unité d'âme, toujours merveilleuse, de ses œuvres, on découvre bientôt les signes d'une intelligence et la profondeur d'une pensée qui réhabilitent singulièrement à nos yeux ces ouvrages auxquels l'opinion admise préfère les courtes pièces du maître.

Déjà, les *Sonates* pour violon, — l'une si délicate dans sa poésie rêveuse, l'autre opposant une naïveté sublime à la sombre grandeur d'un *allegro* fatal — affirmaient l'équilibre suffisant dont ne fut jamais privée cette prodigieuse fantaisie ailée qu'est le *Concerto* en *la mineur* ; mais des pages comme

l'*allegro* du second *Quatuor* — une étrange spirale mélodique — comme celui étonnamment concis du IIIe, que suit l'émouvant et romantique *agitato*, frère douloureux de la funèbre *Marcia* du *Quintette* — ou même l'ultime partie de ce pur chef-d'œuvre ; des pages comme le *lento* du *Trio n°* 3 dont le vigoureux final est une merveille, comme l'*allegro* de la *Sonate en ré mineur* et mainte autre qui m'échappe, attestent les dons symphoniques de Schumann de manière à balancer les objections aujourd'hui insuffisantes justifiées par ses moins bonnes œuvres.

En vérité, une création comme le *IIIe Quatuor* dépasse même nos facultés d'analyse ; la vérité y est trop pénétrante, trop haute et souveraine pour que nous songions à les exercer ; n'en ayant plus le loisir, nous ne percevons qu'un art dont les imperfections possibles de forme ne comptent plus. Prodigieusement dynamique et inspirée, la musique de Schumann l'emportera toujours sur celle plus réfléchie, parfois même trop réfléchie, de maint classique. Ce qui ne l'empêche pas d'être classique. Qu'est-ce que le *romantisme* sinon le triomphe du *moi* imaginatif, l'expression très individuelle de la volonté, le particularisme des motifs et du point de vue, enfin l'arbitraire dans l'analyse ? Or, la raison intérieure des motifs domine trop l'expression formelle du grand musicien qu'est Schumann pour que nous ne voyions pas dans certaines de ses œuvres, sa personnalité s'élever jusqu'au plan classique, vers l'idée de synthèse. Ceci, dira-t-on, est secondaire. Je ne trouve pas. L'expression intelligente et profonde d'une idée plus vaste manifestée par l'ample développement de la forme, c'est-à-dire une plastique égale mise au service d'une esthétique plus haute, comme il arrive pour le dernier *Quatuor* et les *Trios* où Schumann, tout en s'affirmant un penseur, ne se montre ni moins original, ni moins inspiré que dans sa littérature de piano, a sa valeur au point de prévaloir dans notre jugement. Il est vrai qu'il faudrait en les appuyant d'exemples, donner les raisons probantes de cette supériorité. C'est la matière d'un volume. Cependant je crains qu'on ait jusqu'alors un peu négligé d'approfondir ce côté d'une personnalité différente de celle de Mendelssohn ou de Brahms et qu'on situe généralement d'après les points de vue trop absolus du grand beethovénien Félix Weingartner.

En tout cas, sachons gré à M. Parent de son initiative.

Grâce à elle, l'œuvre de chambre de Schumann comme celle, considérable, de Brahms qu'il aura, le premier, fait connaître en France et celle de César Franck, se précise, prend un relief et un sens dont les jeunes esprits doivent tirer profit. Justement ils étaient quelques-uns, à ces quatre séances, données dans l'austère petite salle de la Schola. Quant à l'auditoire, il n'a pu éprouver que cette lassitude de l'émotion, — dont on ne se lasse pas, parce qu'elle apporte toujours un peu de cette souffrance divine des créateurs que consume le feu animique et suprême de la vie...

L'interprétation a été supérieure. Le quatuor, MM. Parent, Loiseau, Brun et Fournier réalise un ensemble parfaitement assis et homogène ; admirons-en la sonorité franche et puissante, le jeu aéré, la chaleur communicative. M. Parent a joué en grand artiste, d'un archet magistral, les deux *Sonates*, particulièrement celle en *ré mineur*, dont jamais peut-être il ne caractérisa mieux l'énergique *allegro* et le suave *adagio* en doubles cordes. Avec la même conscience et une volonté presque masculine, Mlle Dron a tenu le piano à chaque séance. Son jeu et son style s'accordent bien à ceux du quatuor ; elle en possède la décision dans la plénitude orchestrale, sans préjudice des nuances ni de l'entente des effets, requise par ce mode d'exécution. En soliste, Mlle Dron vise la puissance ; ne la confond-elle pas avec la force exaspérée qu'un Risler sait tempérer par un toucher subtil indiquant d'autres doigts et d'autres muscles ? La dureté, la raideur et l'obscurité pourraient bien être au bout d'une telle recherche qui n'a, certes, altéré en rien les brillantes et solides qualités de la fougueuse interprète des *Sonates*, témoin l'ampleur que, sous ses doigts, conserve le final de l'écrasante *Sonate* en *fa dièse*. Très grand a été le succès de la jeune artiste ; sa vaillance et sa passion pour Schumann l'ont faite victorieuse. Le jour où l'équilibre de ses moyens unirait la délicatesse à la virilité naturelle de son jeu, où sa respiration au piano serait devenue égale en douceur et puissance, Mlle Dron, jouant Schumann comme elle le comprend et l'éprouve, en serait l'interprète idéale.

L'*Amour du Poète* (Dichterliebe) est un poème complet. La chaîne et la brièveté des *lieder* qui le composent justifiaient l'audition ininterrompue des seize mélodies admirables que

Mme Mellot-Joubert a détaillées d'une voix un peu hésitante, mais avec intelligence et un certain accent dramatique auquel pourtant nous préférons le mystère et l'intimité passionnée des interprètes d'outre-Rhin. Les voix ont leur destination ; celle de Mme Mellot-Joubert est pour le théâtre, comme son talent est pour le salon.

ALBERT TROTROT.

CONCERT MARIGNY

L'orchestre des *Concerts Populaires* a repris le dimanche, 22 novembre, le cycle de ses séances dominicales. Sous la direction avisée de son chef, M. de Léry, cette phalange composée uniquement de jeunes nous a révélé toute son intelligente compréhension des œuvres diverses, qui étaient au programme. Quoique en nombre inférieur aux troupes de nos grands concerts, ce n'est pas cependant sans un réel sentiment artistique, que ce petit orchestre nous a interprété tour à tour : l'*Ouverture* du *Tannhäuser*, la *Marche Hongroise* de la *Damnation de Faust*, la *Ve Symphonie*, de Beethoven, la *Rapsodie Norvégienne*, de Lalo, et *Dans les Steppes de l'Asie Centrale*, de Borodine. Le rapprochement en un même jour de ces deux derniers ouvrages, si opposés en leur construction technique, nous a amenés cependant à constater l'heureuse universalité de l'expression musicale, qui fait que le musicien sensible se laisse aller presque aux mêmes accents, soit qu'il se trouve perdu dans la solitude glaciale des fjords, soit qu'il erre au milieu du désert aride. Les plaintes qu'exhale son âme angoissée se ressemblent étrangement. Par un souvenir ému à la mémoire de C. Franck, Mme Bureau-Berthelot nous a fait pénétrer tout le mysticisme qui enveloppe la *Procession* du maître disparu, et où celui-ci nous a laissé un peu de son âme si mystérieuse. Au même concert, il nous fut donné d'applaudir M. André Dorival, pianiste consciencieux, dans l'exécution du *Scherzo* en *si* mineur de Chopin, et dans une *Etude* en forme de valse de C. Saint-Saëns.

MARGEON.

MATINEES POPULAIRES ET MUSICALES

Brillante réouverture des *Matinées Populaires et Musicales* (Fondation Danbé) à l'Ambigu. La séance était consacrée aux œuvres de MM. Saint-Saëns et Messager.

Un ténor à la voix charmante, M. Francell, se fit apprécier dans des fragments de *Fortunio* et de la *Basoche* qu'il chanta avec beaucoup de grâce. Mlle Mariette Sully et M. Jean Périer interprétèrent excellemment deux ravissants duos de *Véronique* qui furent bissés. La ligne mélodique des œuvres de M. Messager est exquise ; gracieuse, aisée, souple, distinguée sans effort, elle conquiert tous ses auditeurs. Soutenu d'harmonies délicates et choisies, elle est une fête pour l'oreille. On le vit bien à cette matinée où un public sincère ne cessa de l'applaudir. En personne, M. Messager avait consenti à accompagner au piano tous les artistes. Mlle Bakkers, au pur soprano, eut pour partenaire M. Reynaldo Hahn — président de la Société — qui avait consenti à remplacer une artiste absente. Il chanta avec un tact parfait, une élégance et une science musicale accomplies le duo d'*Isoline* que tous deux durent redire.

Le *Trio* en *fa* de Saint-Saëns mit en valeur Mlle Vizentin, au piano. Le *Septuor* du même maître réunissant le quatuor Soudant, M. Yves Nat, l'excellent trompette Yvain, et M. Delahègne valut aux artistes des bravos mérités.

M. D.

EGLISE DE LA SORBONNE

Sous la direction de M. Paul de Saunières, l'Association des concerts spirituels de la Sorbonne a fait entendre au mois de novembre lamesse de Franck et *Rebecca*.

La messe n'est pas la meilleure des grandes œuvres du maître ; ses rides sont visibles ; elle date de 1861, de l'époque où César Franck mûrissait son génie dans le recueillement et se consacrait tout entier à son service paroissial. Elle paraît surtout aujourd'hui trop éloignée des idées régnantes sur le rôle liturgique de la musique d'église : Franck, mort avant la

restauration de l'idéal grégorien, a ignoré des trésors qu'il eût su, mieux que personne, mettre en valeur. Aussi sa messe, si heureusement parfois qu'elle exprime la sincère piété du maître, reste une œuvre religieuse de concert : une messe d'après-midi.

Quant à *Rebecca*, cette cantate plus jeune de vingt ans, renferme, à côté de quelques banalités, des pages d'une fraîcheur ingénue et aussi d'un charme piquant, comme le chœur des chameliers, où se retrouve la transposition à la tierce lydienne, si chère au père Franck.

L'exécution a été fort honorable, surtout du côté des chœurs. Le célèbre *Panis angelicus*, agréablement soupiré par le violoncelle de M. Gürt et la voix de M. Viannenc, a remporté son succès ordinaire.

Cette première séance de l'année fait bien augurer des suivantes ; les exécutions de la Sorbonne méritent d'être suivies avec intérêt.

G. A.

SOCIETE BACH

Le premier concert de la saison nous a fait entendre la *Passion selon saint Jean*, et nous a permis d'apprécier les grands progrès accomplis par les chœurs pour la précision des attaques et l'unanimité de l'expression. Parmi les solistes, Mme Mellot-Joubert, seule Française, a chanté en allemand comme les autres, mais a gardé la pureté de sa voix cristalline. Mme Altmann-Kuntz, de Strasbourg, a un beau timbre d'alto, et chante avec une simplicité qui prouve que tout n'est pas encore allemand dans le territoire annexé. M. Walter, de Berlin, joint au contraire à un profond sentiment musical une indécision d'attaque qui suffirait à dénoncer sa patrie. M. Zalsman, d'Amsterdam, lui est inférieur pour le style, mais sa voix de basse est fort belle.

M. George Walter, l'excellent ténor, a eu les honneurs de la deuxième séance de la Société J.-S. Bach. Si, lors de la récente audition de la *Passion selon saint Jean*, on pouvait

lui reprocher un peu d'afféterie et de préciosité, il a été parfait dans la Cantate *Ich armer Mensch* dont le dernier air est d'une suavité et d'une onction exquises, ainsi que dans les *Geisthilische Lieder* qu'il a chantés. Il faut n'avoir pas entendu ces petites pièces pour refuser à Bach la vie et l'expression. Ce sont des merveilles. Le premier Concerto Brandebourgeois, pour deux cors, trois hautbois, basson, violon et orchestre, est une de ces œuvres qu'on ne se lasse pas d'entendre. La sonorité en est ravissante, surtout dans le Menuet et la Polacca. Il a été fort bien joué et en particulier par les hautbois et les cors.

Ce fut donc encore une intéressante soirée. Que M. Bret nous permette cependant une critique. Pourquoi fait-il doubler les violoncelles et contrebasses par un piano ? C'est une innovation peu heureuse. Mieux vaudrait augmenter le nombre des contrebasses qui est insuffisant que de s'écarter des intentions du maître.

F. G.

LE CONCERT-ROUGE

Le Concert-Rouge, après un long séjour à Ostende, a ouvert ses portes le 1er octobre et retrouvé son habituel succès. Il est maintenant sous la direction de MM. Rabani et André de Léris, ce dernier ayant remplacé M. Doire, mais celui-ci n'a pas abandonné complètement son bâton de chef d'orchestre. En octobre, il a conduit, devant une salle comble, un grand festival de musique russe, avec, au programme, la *Pathétique* de Tchaïkowsky, *Antar* et le *Capriccio* espagnol de Rimsky-Korsakow, l'Ouverture sur trois thèmes russes de Balakirew et cette belle page symphonique dans laquelle Borodine décrit l'immensité désolée des steppes de l'Asie Centrale.

Le 24 novembre, il a dirigé également un très intéressant concert où figurait Mlle Hatto qui a chanté, avec un art consommé, les deux admirables airs du 1er acte de l'*Alceste* de Gluck : *Non, ce n'est pas un sacrifice*, et *Divinités du Styx*.

Le 20 du même mois, dans un festival Wagner dirigé par M. Rabani et rehaussé du concours de M. de Clavet-Dalnert pour la partie vocale, on avait entendu l'Ouverture du *Vaisseau Fantôme*, le Prélude et la Mort d'Yseult, les Murmures de la Forêt de *Siegfried*, la Marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* et la Mort de Brunehilde.

Le vaillant orchestre de la rue de Tournon ne prétendait évidemment pas faire oublier les masses instrumentales de Bayreuth ou même de l'Académie Nationale. Mais il donna un dessin assez net des vastes compositions du maître allemand. Il était, du reste, renforcé, en cette circonstance, d'un trombone et d'une harpe.

Nous sommes obligés de mentionner plus brièvement que nous ne le voudrions le succès triomphal du concert donné par M. Raoul Pugno et dans lequel le maître interpréta si artistiquement un concerto de Mozart. Une soirée aussi très agréable fut celle du 26 novembre où l'on entendit Mlle Suzanne Decourt dans l'air célèbre de *Castor et Pollux : Tristes apprêts, pâles flambeaux*, et dans deux mélodies de Schumann, tandis que la violoniste, Mlle Anna Hegner, jouait, dans un bon style, le concerto en *ré* de Beethoven et un menuet de Raff.

Il convient de féliciter M. Rabani pour son poème symphonique, *les Lins en fleurs*, composé sur une poésie d'André Theuriet, qu'il nous donna, le 27 novembre, avec Mme Clavet-Dalnert pour interprète. Félicitations aussi pour l'idée de consacrer à Beethoven et à Mozart les premier et troisième jeudis des matinées de musique de chambre. Les autres matinées sont réservées aux maîtres plus modernes. Parmi celles-ci, signalons, en terminant, la séance du 26 novembre où nous avons applaudi, dans les œuvres de Schumann et Ravel, Mme Bureau-Berthelot et Mlle Lily Laskine, premier prix de harpe.

H. GUÉRIN.

L'*A. P. M.*, société des professeurs de musique, dont notre confrère M. Landormy est le secrétaire, organise pour le 22 janvier, à 9 heures, salle d'Horticulture, avec le concours de Mesdemoiselles Pironnay, Madame Landormy, MM. Plamondon, Jan Reder, et du quatuor Parent, un concert d'œuvres de Paul Dupin, dont nous tenons à signaler l'intérêt à nos lecteurs.

Société Philharmonique.

Nous avons eu trois intéressantes séances de la Société Philharmonique. M. Félix Senius, qui chantait Schubert, Wolf et R. Strauss au concert du 24 novembre, pousse à l'excès l'artifice allemand : sa voix, solide par elle-même, est serrée, étriquée, et la diction est indistincte. Une nouvelle société, qui, sous le nom de Decem, associe un quintette à cordes et un quintette à vents, prenait part à ce même concert, et ce fut un très beau début, grâce au talent de son premier violon M. Charles Herman, à l'Octette de Schubert, et au Quintette de C. Chevillard, œuvre solide, sobre, vigoureuse, où l'auteur, au piano, s'est montré maître de sonorités exquises. Le Sextuor de Thuille est une œuvre peu originale, lourde autant que les mains de M. Dumesnil. Les deux aubades de Lalo sont charmantes.

La seconde séance nous a présenté le quatuor de Francfort, un groupe artistique, extrêmement homogène. Ce sont là quatre musiciens d'un goût sûr. Leurs sonorités très fondues, leur jeu parfaitement nuancé, font de cet ensemble un premier de ce genre en Europe.

L'audition du 15 décembre a été un succès pour le baryton Clark et le pianiste Busoni. Ovations, rappels, acclamations, tout montrait combien le public était heureux d'entendre ces deux grands artistes.

L. M.

FONDATION BACH

La Fondation Bach nous conviait, le 17 décembre, à une séance plénière en l'honneur et au profit du musée créé dans la maison natale de Sébastien, à Eisenach. Des artistes de choix, tels que Mme Mellot-Joubert, MM. Guilmant, Blanquart et Bleuzet, s'étaient joints pour cette solennité au groupe habituel de la Fondation. Au programme, un Concerto (*la mineur*) pour piano, flûte, violon et orchestre, la Cantate *Amore traditore,* quelques pièces d'orgue, et la *Cantate nuptiale* pour soprano. En outre, un intermède littéraire : *Les derniers jours de Jean-Sébastien Bach,* poésie de M. Grandmougin. M. J. Tiersot conduisait l'orchestre d'une allure franche et vigoureuse.

A l'exception de M. Panneton, qui possède une voix trop rigide pour un air de belcanto du XVIIIe siècle, l'ensemble a donné l'impression de stabilité, de vigueur et de richesse que le vieux maître polyphone apporte toujours dans nos Concerts. Il me semble pourtant que l'enthousiasme de M. Bouvet doit un jour parvenir à nous montrer de la musique de Bach, autre chose que les *fondations*, si je puis me permettre ce jeu de mot. La remise sur pied dans l'œuvre de Bach, commencée par Mendelssohn, et poursuivie par cinquante ans d'efforts, est maintenant achevée. Le colosse est debout, il faut le rendre à la vie. Chez M. Bouvet, comme à la Schola, comme presque partout où nous entendons du Sébastien Bach, il semble que la mise au point soit atteinte lorsque l'exécution tombe d'aplomb, lorsque les rentrées sont justes, les principales nuances établies, les cadences ralenties, les intonations assurées, en un mot, lorsque l'intrigue de cette musique complexe est rendue claire à l'auditeur.

Comment ne voit-on pas que ce ne sont là que des qualités à peu près négatives? Nous sommes suffisamment au fait du style de Bach aujourd'hui pour en pénétrer *l'éthos*, pour en rendre la valeur sentimentale. Nous devons en quelque sorte dominer notre sujet, et n'être pas accablés sous le poids de ces partitions. Nous devons nous mouvoir avec aisance parmi ce dédale de la musique, et non pas comme des soldats à la manœuvre. Mme Mellot-Joubert est presque arrivée, dans certains de ses airs, à donner cette impression de spontanéité que doit avoir toute musique pour toucher un public. Mais que de réserve encore dans ses récits qui s'accrochent désespérément aux temps forts de la mesure rigide! Est-ce là cette déclamation souple et vive pour laquelle le *stylo recitativo* avait été créé? De même l'admirable trio (hautbois, violon et violoncelle), qui entoure les nouveaux époux d'une atmosphère mystique, et qui transporte la musique elle-même dans les régions où tout s'efface, où tout s'apaise, où la voix s'éteint... il ne suffit pas d'en faire une conversation à trois interlocuteurs, où chacun place sa note et son trait dans l'ordre voulu. C'est l'extase, et l'heure exquise, dont il faut rendre ici toute la poésie subtile. Alors la voix d'une grande interprète comme l'est Mme Mellot-Joubert, pourra se détacher sur ce clair-obscur, et l'auditoire frissonnera devant cet apaisement, qui cherche à exprimer par des sons le silence des deux âmes unies. Que ne donnerait-on pas en vérité, pour une audition de Bach, où l'émotion reprendrait sa place, toute sa place!

Mes excellents collègues MM. Tiersot et Bouvet ne m'en voudront pas de dire ainsi ce que je pense. Un organisme comme la Fondation Bach n'est pas un office de Concerts, mais en quelque sorte un laboratoire de musicologie. A côté des leçons et des livres d'érudition, les Concerts Bouvet représentent nos *travaux pratiques;* ils cherchent l'application et la vérification des méthodes qui se précisent peu à peu de toutes parts, et qui donneront un jour, aux auditions de musique ancienne, un caractère de perfection auquel elles n'ont pu atteindre jusqu'ici. Ces recherches, je suis certain que la Fondation Bach les poursuivra avec succès, et sera des premières à les réaliser.

J. E.

CONCERT VAN BAERENTZEN

Mlle Aline Van Baerentzen, pianiste, âgée de 11 ans, a donné, le 14 décembre, salle des Agriculteurs, un concert dont le succès fut très grand et très mérité. Cette jeune artiste, descendante de C.-M. de Weber, possède les qualités les plus précieuses et les plus rares: le charme, l'élégance, la simplicité. Sa musicalité précoce est encore plus séduisante que sa virtuosité déjà parfaite. Parmi les pièces de son très intéressant programme, la 3me *Ballade* de Chopin fut exécutée avec un sentiment exquis des nuances et du rythme. La plus brillante carrière s'ouvre devant Mlle Van Baerentzen.

UNE CAUSERIE DE M. IMBART DE LA TOUR

Parmi les causeries-auditions qu'organise chaque samedi, au Théâtre Antoine, à 5 heures, la *Société de l'Histoire du Théâtre,* une surtout nous attirait comme intéressant spécialement la musique, et se rattachant d'ailleurs à une étude que nous avons publiée ici même : la causerie de M. Imbart de la Tour sur l'opéra français des XVII° et XVIII° siècles (Samedi 5 décembre). Elle n'offrait pas seulement l'attrait d'une parole facile et spirituelle, documentée d'observations curieuses, d'anecdotes piquantes, de souvenirs aussi. Elle comportait une série de projections, dues à la maison Pathé et fort adroitement faites, d'après des dessins originaux, des costumes et des décors, des tableaux, des portraits, des modèles de machinerie, conservés au Musée de l'Opéra. Elle nous a fait entendre encore M. Imbart de la Tour comme chanteur (dans le fameux air d'*Atys* : « Atys est trop heureux !... » et dans celui de Pylade, d'*Iphigénie en Tauride* : « Unis dès la plus tendre enfance »), et plusieurs jeunes artistes de nos théâtres : Mme Le Senne et M. Duclos, de l'Opéra (l'une dans le premier air d'*Iphigénie en Tauride* et celui d'*Alceste* : « Divinités du Styx », l'autre dans l'air de Blondel, de *Richard Cœur de Lion*) ainsi que Mlle Gaby-Boissy et M. Defreyn, des Bouffes (la première dans l'ariette de l'Amour, d'*Hippolyte et Aricie* et dans celle de l'Amour, d'*Orphée,* le second dans deux vieilles chansons recueillies par Weckerlin).

M. Imbart de la Tour a surtout parlé de la fondation de l'Opéra, de son organisation, de ses premiers artistes, de leur façon de chanter, de se costumer, d'agir en scène, du récitatif de Lulli, des difficultés toutes particulières que rencontre aujourd'hui, avec nos conceptions et nos goûts modernes, l'interprétation de cette musique... enfin de l'évolution qui amena Gluck après Rameau. Sa causerie (qu'il venait de faire à Bruxelles avec un vif succès) serait tout à fait parfaite si les projections et surtout les auditions pouvaient faire davantage corps avec elle, faire partie de sa démonstration et suivre rigoureusement l'ordre chronologique. Mais il est vrai que la chose est difficile, un conférencier ignorant en général jusqu'au dernier moment si ses interprètes n'auront pas eu quelque empêchement de la dernière heure (ce qui est justement arrivé cette fois), et ne pouvant guère compter partout sur les mêmes morceaux exécutés. C'est dommage, car il y aurait un réel intérêt à rapprocher et à opposer ces morceaux par un bref commentaire et M. Imbart de la Tour est plus qualifié que quiconque pour le faire.

H. DE C.

Notre collègue, M. D. Calvocoressi, inaugure dans l'*Opinion* une série d'articles sur l'état présent de notre art lyrique au théâtre. La première de ces études a pour titre : *Faut-il subventionner les théâtres lyriques ?*

M. Amedée, le compositeur viennois bien connu, donnera, au mois de mars, à Paris, un grand concert de ses œuvres, avec le concours de l'orchestre Colonne.

LETTRE DE BRUXELLES

Au point de vue musical, comme au point de vue linguistique, l'activité intellectuelle s'exprime, chez nous, selon deux courants d'idées et de tendances, qui ont racines aux tréfonds mêmes des deux races, essentiellement différentes, de par l'origine, et de par la fortune, quoi qu'on tente pour leur fusion.

Nos compositeurs, à l'exception de rares individualités, peuvent donc être classés en deux groupes: Wallons et Flamands.

Les premiers subissent, un peu trop directement, pensons-nous, l'influence de l'école française actuelle, dont César Frank est le maître vénéré et dont les artistes d'avant-garde ont noms Vincent d'Indy, l'auteur de *Fervaal*, que l'on entendit (et que nous voudrions réentendre) à la Monnaie ; Paul Dukas, Chabrier, Chausson, de qui l'orchestre Isaye nous donna récemment une symphonie, etc...

L'influence de Claude Debussy n'est pas suffisamment marquée encore. — D'autre part, les musiciens dont nous parlons sont de sa génération, et l'ont conséquemment ignoré à l'époque de leur formation.

A cette catégorie appartient Lekeu, trop tôt disparu, dont la célèbre *Sonate pour violon et piano*, ainsi que des partitions d'orchestre et mélodies resteront des plus remarquables productions de la musique contemporaine.

Les vivants, Vreuls, Jongen, Smulders, Mawet, Albert Dupuis (auteur de *Jean Michsel*), François Rasse (auteur de *Deïdamia*), Radoux (le prix de Rome), écrivent avec talent, dans la forme moderne, avec chacun une note personnelle sans doute, mais que l'on désirerait plus accentuée.

Nous devons accorder ici mention spéciale à Emile Mathieu, un artiste de valeur, qu'une modestie exagérée tient trop souvent dans la pénombre. Il est l'auteur de deux opéras très beaux : *Richilde*, représenté à la Monnaie, et que créa Rose Caron ; et l'*Enfance de Roland*. Aussi de remarquables poèmes symphoniques, *Freyhir*, *Le Hoyou*, dans lesquels il a su, merveilleusement, évoquer les aspects rustiques et sylvestres.

Quant au groupe flamand, qui doit tribut à Peter Benoît, son fondateur, il suit le courant germanique.

Comme les Wallons, ces compositeurs ont certes une originalité, mais ils sont dominés, peut-on dire, par les conceptions wagnériennes.

Jean Blockx, leur chef consacré (en date du moins), a vu son opéra *Princesse d'Auberge*, représenté à Paris. Tout récemment, le théâtre flamand d'Anvers a donné *Baldie*, sa dernière œuvre. — Il écrivit aussi *Milenka*, un ballet, assez caractéristique d'art flamand.

Paul Gilson le suit immédiatement.

Les compositions de M. Gilson sont foncièrement wagnériennes, avec, semble-t-il, une teinte très prononcée de « slavisme ». Après Richard Strauss, il est peut-être le plus brillant symphoniste, le plus « fort en thème » de l'époque. Il s'est affirmé par des œuvres largement conçues, telles que l'*Oratorio de Francesca di Rimini*, *la Mer*, esquisses symphoniques, exécutées à Paris, il y a quelques années déjà.

S'il joignait, à sa profonde connaissance du contrepoint et à sa science orchestrale plus d'émotion inspiratrice, il serait, sans contredit, un artiste des plus complets de notre temps. Son opéra, *Princesse Rayon de Soleil*, dont le finale du premier acte (thème du sommeil) est particulièrement admirable, fut représenté à Anvers et au théâtre de la Monnaie.

Citons encore, parmi ceux dont la personnalité s'est le plus accusée, Deboek, compositeur abondant d'un grand nombre de mélodies, pièces pour piano, chœurs, opéras, — qui a remporté plusieurs succès au théâtre. (*Téroigne de Méricourt. Le songe d'une nuit d'hiver*) ; Léon Dubois, auteur d'une belle adaptation de l'œuvre poignante de Camille Lemonnier, *le Mort ;* Mortelmans, qui possède un beau talent de symphoniste, et surtout de mélodiste, — et aussi Charles Hénusse, le trop modeste virtuose, auteur de forts beaux lieds.

Les autres, Danau, Delune, Lunssens, Ryelaudt, Alpaerts, etc..., sont gens de talent réel, certes, et d'habile métier, mais qui, selon nous, n'offrent rien de transcendental.

Edgard Tinel, l'auteur apprécié de *Saint-Franciscus* et de *Sainte-Godelière*, occupe une place à part. La mémoire austère du grand J.-S. Bach le hante, et, tandis que l'œuvre de Paul Gilson, par exemple, est d'un matérialisme vibrant

et coloré, celle de M. Tinel est empreinte d'un mysticisme majestueux, de la plus noble élévation, d'une belle concentration de pensée.

Je veux remarquer encore, parmi les jeunes qui s'imposent d'ores et déjà à l'attention, en attendant la consécration publique, Frémolle, Brusselmans, Eekhautte.

Telle nous apparaît la physionomie générale du mouvement musical belge présent. S'il est regrettable que nos compositeurs ne soient pas plus originaux, les causes s'en trouvent aisément dans le partage de sympathies latines et teutonnes.

En dépit des frontières, une grande affinité rapproche Français et Wallons, alors que les Flamands révèlent leur ascendance germanique. Petit pays, petites mœurs; il semble d'autre part que nos artistes se sentent à l'étroit chez eux, et point ne leur en faisons grief. A l'instar de ce qui s'était fait à Paris, un groupe de compositeurs s'étant formé, il y a deux ans, n'a reçu jusqu'à présent le moindre encouragement ni des autorités, ni du public. S'il est vrai que l'art n'a pas de patrie, il serait néanmoins souhaitable que les faveurs du pouvoir fussent dispensées, chez nous, avec plus d'équité, et sans doute assisterions-nous alors à l'éclosion, au développement de plus nombreuses personnalités, dans la pure expression de la Beauté.

René Lyr.

LETTRE DE HOLLANDE

La Haye, octobre.

Notre saison théâtrale s'est ouverte à notre Opéra Royal Français. Les débuts ont eu lieu sous d'heureux auspices ; la plupart des pensionnaires de notre troupe vient d'être renouvelée et les nouveaux débutants ont reçu pour la

plus grande partie bon accueil du public. A citer, en premier lieu et avant tout, le premier ténor de grand opéra, M. Dangely, un artiste hors ligne que l'on peut considérer comme une trouvaille pour le théâtre de La Haye, et qui a été reçu avec acclamations. La nouvelle partie féminine du personnel actuel est grandement à louer aussi et notre galli-marié Mme Cortez, les falcons, Mmes d'Hormière et Alys Lorraine, les premières chanteuses légères, Mmes Simone d'Arnaud et Dina Beumer, ont toutes brillamment réussi. Une artiste de l'année dernière, le contralto Mme Hendrickx, a fait une rentrée triomphale. Parmi les chanteurs se sont distingués avant tout MM. Rooser, baryton de grand opéra, Burke, basse noble, Druïne, basse chantante, Lacoste, ténor léger, Roussel, trial, Thirel, premier baryton et Montano, second baryton. Les deux chefs d'orchestre MM. Bastide et Lecocq, les mêmes de l'année dernière, ont été revus avec grand plaisir. Comme ballet-divertissement, M. Aubert, maître de ballet, Mlles Raulin et Judit Dauling, premières danseuses, et un corps de ballet de seize coryphées.

Depuis la réouverture de la saison, et pour les débuts des nouveaux pensionnaires, ont été représentés jusqu'ici comme grands opéras : *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns, *Faust*, de Gounod et *La Juive*, d'Halévy ; comme opéras-comiques et autres : *Carmen* de Bizet, *Lakmé*, de Delibes, *Thaïs et Manon*, de Massenet, *Mignon*, de Thomas et *Mireille*, de Gounod. Ensuite la diva Sigrid Arnoldson, une éternelle charmeuse qui fait toujours les délices de notre public, est venu donner des représentations avec son succès traditionnel, et l'on attend dans le courant de la saison en représentation la célèbre chanteuse italienne Gemma Bellincioni, qui a déjà obtenu ici, il y a deux ans, un succès d'enthousiasme. Nous reviendrons en détail sur les faits et gestes de notre théâtre, quand la nouvelle troupe se sera consolidée et que ses représentations auront offert quelque chose d'intéressant.

Pour en venir à l'avalanche de concerts, par laquelle nous sommes menacés, commençons par signaler le premier des dix concerts, donné par Willem Mengelberg et son admirable orchestre, qui a pris les proportions d'un véritable événement, et où l'on a fait à l'éminent kapellmeister une ovation enthousiaste exceptionnelle. Le programme orchestral de ce concert se composait de l'*Ouverture Léonore n° III*, de Beethoven, de

la *Musique de Danse de Salomé*, de Richard Strauss, de *Psyché et Eros*, de César Franck et de l'*Ouverture du Carnaval Romain*, de Hector Berlioz. Exécution superbe, hors ligne, de tous ces ouvrages, enthousiasme sensationnel pour Mengelberg et sa vaillante phalange orchestrale, surtout après l'œuvre immortelle de Beethoven. Comme soliste à ce concert, c'est l'éminent violoniste parisien, M. Jacques Thibaud, un des plus grands violonistes de notre époque, qui a mis le nombreux auditoire en ébullition par la perfection idéale avec laquelle il a exécuté la *Symphonie Espagnole*, de Lalo et le *Konzertstück*, de Saint-Saëns.

Parmi les nombreux concerts donnés encore, n'oublions pas surtout de citer celui donné par notre éminente cantatrice Mme Noordewier-Reddingius et son accompagnateur, le pianiste Julius Röntgen, devant un auditoire artistique d'élite. Mme Noordewier a chanté avec son beau style classique un *Air d'Acis et Galathea* de Hændel, une cantate de Mozart, des *Lieder* de Schumann et des *Lieder Néerlandais*. Le pianiste, M. Röntgen, a joué lui aussi quelques morceaux qui n'ont pas provoqué un bien grand enthousiasme.

J'aurais encore à dire quelques mots sur les représentations d'un nouvel Opéra Néerlandais, dirigé par Mlle Cateau Esser, mais ses auditions théâtrales m'ont paru si peu intéressantes que je préfère ne pas m'étendre à ce sujet.

NEMO.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ASSEMBLEE GENERALE DU 28 NOVEMBRE

La section de Paris a tenu son assemblée genérale annuelle chez M. M. Gaveau, le 28 novembre, sous la présidence de M. Poirée, président.

La séance est ouverte à 4 heures un quart. Etaient présents : MM. Malherbe, Prod'homme, Ecorcheville, L. de la Laurencie, Laloy et Aubry, membres du comité. Mmes Fouquier, Daubresse, Wiener-Newton, Pereira et Brenet ; MM. Ruelle, de Marsay, Gariel, Baudin, Prunières, Greilsamer, Charrier, Boschot, Guérillot, Allix, Bouvet, Pirro, Lefeuve, Henri-Martin, M. Laugier et A. Laugier.

Excusés : Mme Filliaux-Tiger, MM. Diolez et Tuder.

Le secrétaire donne lecture du procès-verbal de la dernière assemblée générale, qui est approuvé.

Il présente la démission de notre collègue Arthur Pougin, que son âge et sa santé empêchaient depuis quelque temps déjà de prendre part à nos travaux et qui se trouve dans l'impossibilité d'assister désormais à nos séances.

Les candidatures suivantes sont mises aux voix et adoptées à l'unanimité :

M. Gandillot, présenté par MM. Laloy et Ecorcheville.

Mlle G. Chevallet, présentée par MM. J. d'Udine et Ecorcheville.

M. Albert Trotrot, présenté par MM. Laloy et Ecorcheville.

Le président rend compte des travaux de la section pendant cette année 1907-1908. Le secrétaire et le trésorier soumettent leur rapport à l'assemblée qui les ratifie.

Il est ensuite procédé à l'élection du comité et du président sortant, M. Poirée ne se représentant pas. Le scrutin donne les résultats suivants :

Président : Charles Malherbe.
Vice-président : Jules Ecorcheville.
Secrétaire : J.-G. Prod'homme.
Trésorier : Louis Laloy.
Archiviste : L. de La Laurencie.
Membres : Pierre Aubry et Adolphe Boschot.

Après une courte allocution du nouveau président, la séance est levée à 5 h. 45.

La séance mensuelle de décembre n'a pu avoir lieu par suite de l'indisposition de plusieurs de nos collègues.

CONGRÈS DE VIENNE

L'organisation du Congrès de la S. I. M. au mois de mai est définitivement fixé comme suit :

COMITÉ EXÉCUTIF

Président : S. E. Mgr L. MAYER, aumônier et conseiller intime de S. M. l'Empereur.
Vice-Président : M. le Dr GUIDO ADLER, professeur à l'Université de Vienne.
Secrétaires : MM. le Dr HUGO BOTSTIBER, et le Dr ERWIN LUNTZ.

Membres :
Représentant du Gouvernement : Dr KARL RITTER VON WIENER, président de l'Académie des Beaux-Arts.
Président du Comité financier : Dr ALEXANDER SPITZMULLER, directeur à l'Administration provinciale des Finances.
Président du Comité des auditions : Baron WILHELM WECKBECKER, conseiller aulique et directeur à la Chancellerie du grand chambellan de S. M.
Président du Comité des Fêtes : Comte JULIUS SEILERN.
Président du Comité de la Presse : BALDUIN BRICHT, président de l'Association des critiques musicaux de Vienne.

BUREAU DU CONGRÈS

Président : M. le professeur GUIDO ADLER.
Vice-Présidents : M. le professeur VICTOR EDLER VON LANG, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences. — M. le Dr FRÉDÉRIC JOLD, professeur de l'Université à Vienne.
Secrétaires : MM. le Dr ADOLPH KOCZIRZ, le Dr OSCAR THALBERG, et L.-H. PERGER.

Membres: MM. le professeur OSWALD KOLLER, Dr ERWIN LUNTZ, professeur E. MANDYCZEWSKI, Dr JOSEPH MANTUANI, professeurs J. POMMER, RICHARD ROBERT, professeur W. SCHMIDT, Mgr KARL SCHNABL, professeurs A.-W. RITTER VON WEILEN, FÉLIX VON WEINGARTNER, professeur W.-A. WITZ-OBERLIN.

PROGRAMME DES SÉANCES ET DES AUDITIONS

MARDI 25 MAI à 9 h. Séance du Comité Central du Congrès.
— à 10 h. *Festmesse* de J. Haydn, exécutée par la Chapelle Impériale et Royale.
— à 4 h. Séance du Comité général et de la Commission de rédaction de la Société Internationale.
MERCREDI 26 MAI à 10 h. Ouverture du Congrès.
— à 12 h. Festival Haydn.
Après-midi. — Séance générale du Congrès et constitution des sections.
JEUDI 27 MAI Matin et après-midi. — Séances des sections.
SAMEDI 29 MAI Matin. — Réunion des sections.
— à 6 h. Grand concert historique.
VENDREDI 28 MAI Matin. — Séances des sections.
Midi. — Audition historique de musique de chambre.
Après-midi. — Séances des sections et du Comité général de la Société.
— à 6 h. *Les Saisons.*
SAMEDI 29 MAI Matin. — Réunion des sections.
Après-midi. — Séance de clôture du Congrès et assemblée générale de la Société.
Soir. — Opéra.

Plusieurs réceptions et soirées sont prévues et seront annoncées ultérieurement. En outre, les membres du Congrès visiteront officiellement un certain nombre de monuments, musées (relatifs à la musique) de la ville de Vienne et des environs.

La direction des auditions sera confiée à MM. F. von Weingartner, directeur de l'Opéra, Lutze, F. Schalk, F. Loewe compositeur, Erof, E. Thomas.

Elles auront lieu avec le concours de la Chapelle Impériale, de la philharmonique *Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde,* de la *Singakademie,* du *Wiener Maennergesangverein,* du *Schubertbund,* de l'*a-Capella-Chor,* du *Quatuor Rosé,* du *Quatuor Roll,* de MM. Joh Meschaest, Félix Senius, etc., etc...

Nous annoncerons ultérieurement toute une série de concerts et de fêtes, qui auront lieu cet hiver et au printemps de 1909, en l'honneur de Haydn.

Publications Récentes

MOZART. — *Ein Notenbuch Wolafgangs,* publié par le Dr Schunemann. 1 vol. in-4° obl. de 50 pages (Breitkopf & Haertel, 1908, 3 mk. Edition de luxe, 15 mk).

KALISCHER Dr A. Chr.). — *L. van Beethovens saemtliche Briefe.* 5 vol. in-8° (27,50 mk. Berlin Schuster & Loeffler).

KALISCHER. — *C.-M. von Weber saemtlische Schriften.* 1 vol. in-8° (14 mk. Berlin, Schuster & Loeffler).

Almanach de Genève, publié par l'Institut National Genevois. (1909, in-12).

OLMEDA (F.). — *Folklore de Burgos.* (Sevilla, in-4° de 220 p., 8 francs).

PERREAU. — *La plurialité des Modes.* (Fischbacher, in-8° 1908).

ORIANA MADRIGAL SOCIETY. — *Euterpe,* collection of musik of the XVIe et XVIIe centuries. 1906-1908. Six volumes in-4° (Londres, Breitkopf).

KENNEDY SCOTT. — *Madrigal singing,* 1907, in-4° de 68 p. (Londres, Breitkopf).

GILMAN (Benjamin-Yves). — *Hopi Songs.* Vol. V du *Journal of american ethnology and archeology,* 1908, in-4° de 233 p. (Boston, Houghton Mifflin Company).

ERGO (E.). — *Dans les propylées de l'instrumentation.* (Fischbacher, 1908, in-8° de 270 p., 7 fr. 50).

ISTEL (Dr I.). — *Die Bluetezeit der musiklischen Romantik in Deutschland.* (Lpz. Teubner, in-12 de 170 p. Mk. 1 fr. 25).

CONDIS (J. Sancho). — *Escuela de dobles notas.* (Barcelona Sancho Condis, in-fol., 12 francs).

DEITERS-THAYER-RIEMANN. — *Beethoven's Leben,* vol. I, III, IV. (Lpz. Breitkopf, 1908, 3 vol. in-8°).

VALLAS (Léon). — *La Musique à Lyon au XVIIIe siècle.* T. I. *La Musique à l'Académie.* (Ed. de la *Revue Musicale de Lyon,* 1908, in-4° de 250 p., 7 fr. 50).

SCHNEIDER (L.). — *Des Franzôsische Volkslied.* (Berlin, Marquardt, in-12).

LENZ (W. de). —*Beethoven et ses trois styles,* édition nouvelle par M. D. Calvocoressi (in-12, 6 francs. Paris, Legouix et Berlin, Leipmannssohn).

ALVAREZ (Juan). — *Origenes de la musica argentina.* (Rosario de Santa-Fé. 1908, in-8°).

GASTOUÉ (Amédée). — *La psalmodie traditionnelle des huit Tons de l'Office.* (Edition de la Schola, in-8°).

WOTQUENNE (Alfred). — *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique.* Volume III. (Bruxelles, 1908, 18 francs).

PRELINGER. — *Beethovens Briefe und Aufzeichnungen.* (Wien, L.-W. Stern, 1908-1909. Vol. I, II, III et IV, in-8°, Kr. 48).
LA MARIA. — *Briefwechsel zwichen Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen* (Breitkopf, in-12 de 215 p. Mk. 5).
LA MARIA. — *Beethovens unsterbliche Geliebte, das Geheimnis der Graefin Brunsvik und ihre Memoiren.* (Id. 1809, in-12. Mk. 3).

A. Durand et Fils, éditeurs.

H. BUSSER. — *Marche de Fête,* pour orgue.
L. DIDIER. — *Nous nous aimerons* (M. Boucher), mélodie.
— *Revoir* (L. Maigne), mélodie.
EDOUARD LALO. — *Symphonie espagnole.* Piano à quatre mains (G. Choisnel).
MAURICE RAVEL. — *Rapsodie espagnole.* Petite partition d'orchestre.
— *L'Heure espagnole* (Franc-Nohain), piano et chant.
RHENÉ BATON. — *Les Heures d'Eté* (A. Samain). Piano et chant.
C. SAINT-SAENS. — *L'Assassinat du duc de Guise,* tableaux d'histoire (scénario d'Henri Lavedan). Ecrit pour le *Film d'Art.*
C. SAINT-SAENS. — *La gloire de Corneille.* Cantate pour soli, chœurs et orchestre.
C. SAINT-SAENS. — Airs de ballet de *Parysatis.* Piano à quatre mains (E. Roques).
C. SAINT-SAENS. — *Sur les bords du Nil.* Marche militaire.
LOUIS VIERNE. — *Sonate* pour piano et violon.

Demets, 2, rue de Louvois.

J.-M. LECLAIR (1697-1764). — *Premier livre de sonates pour piano et violon* (collection des maîtres violonistes de l'Ecole française du XVIIIe siècle), édité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux.
PAUL LADMIRAULT. — *Musiques rustiques,* suite pour piano à quatre mains.
LOUIS THIRION. — *Rêves,* trois nocturnes pour piano.
PAUL DUPIN. — *Jean-Christophe, Oncle Gottfried, Méditation, Berceuse à Louisa, Christliches Wanderlied.*
CHANOINE-DAVRANCHES. — *Prélude en mi b,* pour piano.
SWAN HENNESY. — *Eaux-fortes, Sérénade d'Espagne, Bergerie,* Mazurka.
GABRIEL FRONTIN. — *Pleyelinette,* petite valse de concert pour piano.

J. SANCHO CONDIS. — *Escuela de Dobles Notas.* Barcelone, J. Sancho Condis.
DAVID C. TAYLOR. — *The Psychology of Singing.* New-York, Macmillan, 1908.
POLIGNAC (A. DE). — *Echappées.* Trois œuvres de piano. *Dans le steppe, Soleil dans la forêt, Bazar d'Orient.* (A.-Z. Mathot, in-fol., 4 fr. 50).

Un nouveau gala Beethoven aura lieu à l'Opéra le 28 janvier prochain, au profit du fameux monument. M. Messager conduira la *Fantaisie avec chœurs et piano* (M. R. Pugno); M. Colonne conduira la *Symphonie pastorale,* et M. Chevillard le *Concerto pour violon* (M. Jacques Thibaud).

Le nouvel opéra du compositeur italien Giordano, *La Fête du Nil,* écrit sur un livret de Victorien Sardou, sera représenté à l'Opéra-Comique de Paris.

Les dix concerts Séchiari, donnés salle Gaveau, auront lieu cette année aux dates suivantes: 4, 11, 18, 25 février, 4, 11, 25 mars, 8, 22, 29 avril. On annonce également des Concerts d'orchestre dirigés par M. A. Hasselmans.

M. Dallier est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire en remplacement de M. Georges Marty, décédé.

M. J. Philipp, le très distingué professeur de piano du Conservatoire, et notre collègue, est nommé membre du Conseil supérieur de l'enseignement musical en remplacement du regretté Taffanel.

Nos étrennes.

Des amis inconnus ont fait parvenir à nos bureaux divers présents de nouvelle année, que nous avons cru devoir nous partager suivant le goût de chacun. En voici le détail :

Nègre jouant du xylophone, attribué à M. Louis Laloy.

Répertoire de poche des actes de naissance des musiciens morts-nés insinués aux différents conservatoires de France, à M. Jules Ecorcheville.

Code de procédure et *Traité de notariat,* à M. Lionel de la Laurencie.

Manuscrit autographe d'une symphonie intitulée : *Dieu!* signé : *Jean Christophe, à Paris,* à M. Romain Rolland.

Un uniforme de général russe, à M. Calvocoressi.

Souvenir de Samarcande, jouet indigène que nous ne pouvons décrire, à M. Pierre Aubry.

Œuvres complètes de Sully-Prudhomme, à M. Louis Thomas.

La Clef des Songes, à M. Ricciotto Canudo.

Manuel de l'Imprimeur. (Collection Roret, 1846), à M. Marcel Fortin.

Un pot à colle, à M. Lucien Greilsamer.

Un miroir, à Mme Wanda Landowska.

Une bénédiction de Liszt, à M. Alexandre de Bertha.

Bons Mots et Calembours, cinq recueils différents, distribués à MM. Allix, Brenet, Pirro, Prodhomme et Quittard.

Enfin, un dernier objet n'a pu être décerné. C'est un instrument d'acier, tranchant et luisant, qui nous arrive d'Amérique avec cette devise : *Se raser devient un plaisir.* Il nous a semblé juste qu'il demeurât la propriété commune et indivise de la rédaction tout entière.

Monte-Carlo. — Programme de la saison 1909.

Le répertoire choisi par M. Gunsbourg se divisera en trois catégories bien distinctes : *la Tétralogie* (au complet), de Wagner, les œuvres nouvelles, c'est-à-dire en terme de théâtre, les créations, enfin les pièces du répertoire.

Parmi les œuvres nouvelles nous citerons : *Le Vieil Aigle,* musique et poème de Raoul Gunsbourg, interprété par Mme Marguerite Carré ; MM. Chaliapine et Rousselière. Cet opéra sera accompagné sur l'affiche par une reprise du drame lyrique de Saint-Saëns : *Hélène;* viendront ensuite le *Cobzar,* de Mme Gabrielle Ferrari ; *Naristé,* de M. Bellonot. un débutant ; *La Roussalka,* de Dargomysky ; *Christophe Colomb,* de M. Franchetti ; *Iris,* de Mascagni.

Puis la reprise des chefs-d'œuvre du répertoire : *Rigoletto, Le Barbier de Séville, Carmen, La Gioconde, Roméo et Juliette, La Vie de Bohème, La Tosca, Mefistofele,* avec une interprétation non seulement hors ligne mais aussi des plus originales, par exemple *Carmen* avec Lucienne Bréval dans le rôle si complexe et si humain de l'héroïne de Mérimée.

Le premier chef d'orchestre sera comme toujours M. Léon Jehin; M. Pomé dirigera l'exécution des œuvres italiennes.

C'est donc une saison exceptionnelle qui va s'ouvrir ce mois-ci et dont il convient de féliciter par avance ceux qui sont chargés de sa direction.

Nouveaux opéras-comiques.

La partition chant et piano de la comédie musicale *L'Heure Espagnole,* composée par Maurice Ravel, sur la charmante pièce de Franc-Nohain, vient de paraître chez les éditeurs A. Durand et fils.

Cette œuvre est inscrite au programme de l'Opéra-Comique.

Au même théâtre, le *Cœur du Moulin,* de Déodat de Séverac, va entrer en répétitions.

Le baron Gevaërt, dont les obsèques ont eu lieu dernièrement, avait inséré dans son testament un paragraphe très curieux par lequel il réglait lui-même, avec la plus grande minutie, l'ordonnance artistique de ses obsèques. Il demande un service convenable, sans être luxueux, et exprime le désir que les chants liturgiques de la messe soient exécutés en plain-chant, non accompagnés de l'orgue, à l'exception du *Dies iræ,* qui doit être chanté alternativement en solo et en chœur. Quant à l'*Absolve te,* écrit M. Gevaërt dans ses dernières dispositions, il doit être dit par une seule voix de ténor, et le *Domine Jesu Christe* doit être chanté par trois ou quatre voix de basse, « avec une diction moins uniformément rapide que dans la nouvelle manière ». A la sortie du corps enfin, le *De profondis* devra être chanté en faux bourdon, « seul genre de musique, a écrit encore le musicien, que je désire qui soit entendu à mon enterrement à côté du chant liturgique homophone ». Ce suprême souci du maître disparu prouve que jusqu'au delà de la mort il a voulu défendre des idées musicales pour lesquelles il lutta beaucoup dans la dernière partie de sa vie.

Les 7 et 11 décembre, le pianiste Godowski, qui remplace Busoni au Conservatoire de Vienne, donne à Constantinople deux récitals, applaudis avec enthousiasme. A noter, parmi les compositions du virtuose, des arrangements sur la *Musette en Rondeau,* de Rameau, sur le *Concert Allegro,* de Scarlatti, et un travail remarquable sur l'*Etude* en *mi bémol mineur* de Chopin, adaptée pour la main gauche seule.

Au premier de ces concerts, petit incident ayant une portée didactique: Après avoir joué le *Carnaval,* de Schumann, l'artiste venait d'attaquer le morceau suivant, lorsqu'il s'arrête net. Des chuchotements s'étaient fait entendre.

« Je préviens le public que j'ai besoin d'un silence absolu. Je vais « reprendre le morceau, et si l'on reparle, je le recommencerai une nou- « velle fois; et si l'on reparle encore, je renonce à jouer. » (*Sic*).

Court instant de surprise, suivi d'applaudissements, de bravos prolongés. Et c'est dans un religieux silence que le concert se poursuivit.

LA PRODUCTION MUSICALE EN FRANCE DANS LES DIX DERNIÈRES ANNÉES

Le nombre des œuvres musicales déposées a été:

En 1898	de	6.312
— 1899	—	5.761
— 1900	—	5.910
— 1901	—	6.550
— 1902	—	6.719
— 1903	—	6.824
— 1904	—	6.429
— 1905	—	6.197
— 1906	—	5.926
— 1907	—	7.648

Quelques chiffres pour les amateurs de statistique:

Bach	en 65	ans	composa	1.102	œuvres.
Beethoven	— 57	—	—	439	—
Brahms	— 64	—	—	538	—
Czerny	— 66	—	—	2.412	—
Diabelli	— 77	—	—	2.585	—
Hændel	— 71	—	—	397	—
Haydn	— 72	—	—	575	—
Liszt	— 75	—	—	955	—
Mozart	— 35	—	—	626	—
Raff	— 66	—	—	610	—
Rubinstein	— 66	—	—	550	—
Schubert	— 31	—	—	791	—
Schumann	— 46	—	—	671	—

Ces chiffres ont été publiés par M. Challier, éditeur de musique à Giessen, dans les *Musick literarische Blätter* (Vienne).

Le Havre, 13 décembre.

Le programme de la matinée organisée hier par la Société des Régates se réclamait d'œuvres classiques et du plus élevé répertoire des concerts modernes. Son exécution fut un véritable régal.

Mlle Blanche Selva est une pianiste tout à fait remarquable. Elle interprète avec une extrême sûreté et un sens très précis de leur caractère, les œuvres les plus diverses de sentiment et de couleur.

M. Louis Revel a joué dans la perfection la *Suite ancienne, de Caix* d'Hervelois, d'un caractère archaïque très simple, tout dans la ligne, et d'une saveur, presque, de primitif. Il a développé très largement toute l'ampleur de l'*Elégie,* de Gabriel Fauré, qui semble inspirée d'une hymne liturgique à la Vierge, et pour laquelle son violoncelle avait des sonorités d'orgue. Il mit toute la virtuosité qu'il exige dans le *Papillon,* de Popper.

Bruxelles.

MM. Joachim Nin et G.-J. Aubry donneront deux séances, en février, à l'Université Nouvelle de Bruxelles, une Conférence audition sur les Origines de la Musique de clavier actuelle.

Munich.

Les Concerts de l'*Odéon Royal* seront dirigés cet hiver par les chefs d'orchestre suivants :

Gustave Mahler (Vienne) ; Fritz Steinbach (Köln) ; Edouard Colonne (Paris) ; Max Schillings (Stuttgart) ; Félix Weingartner (Vienne) ; Hans Pfitzner (Brenen) ; Bernard Stavenhagen (Genf).

Les œuvres exécutées seront :

BEETHOVEN : *Symphonie* N° V ; Ouverture *Léonore,* N° 3.
BERLIOZ : *Symphonie Fantastique* ; Symphonie *Harold en Italie ;* Ouverture de *Rob Roy.*
BRAHMS : *Sérénade ; Première Symphonie Festouvertûre.*
BRUCKNER : *Symphonie* N° IX.
CLAUDE DEBUSSY : Prélude de *L'Après-Midi d'un Faune.*
PAUL DUKAS : *L'Apprenti sorcier.*
CÉSAR FRANCK : Morceau symphonique de *Rédemption.*
JACQUES DALCROZE : *Entr'acte.*
EDGAR ISTEL : Ouverture du *Fahrende Schûler.*
LISZT : *Hunnenschlacht.*
GUSTAVE MAHLER : *Symphonie* N° VII.

MARSCHNER : Ouverture du *Templer und die Jûdin.*
HANS PFITZNER : *Das Katchen von Heilbronn* ; Ouverture *Christelflein.*
SAINT-SAENS : *Le Rouet d'Omphale* ; *Symphonie* N° 3, avec orgue.
MAX SCHILLINGS : *Meergruss.*
RICHARD WAGNER : Prélude de *Tristan et Isolde. Faust-Ouverture.*
FÉLIX WEINGARTNER : *Symphonie en mi bémol.*
FÉLIX WOYRSCH : *Symphonie en ut majeur.*

Un portrait inédit de Rossini.

L'inspecteur du musée de Bréra, le comte Malaguzzi Valeri, a découvert chez un marchand d'antiquités un portrait peint à l'huile, sur toile, exécuté avec une surprenante finesse, représentant Gioacchino Rossini, agé de 25 ans environ, très beau d'aspect, vêtu d'un élégant habit noir, avec un plastron blanc où se voient des boutons de perles et de saphirs, et un grand collier d'or.

Ayant emporté chez lui ce portrait, M. Valeri découvrit sur la toile une inscription qui lui prouva qu'il avait été peint à Pesaro. Ce portrait — précieux en ce sens qu'il montre Rossini dans la pleine vigueur de sa jeunesse et qu'il explique les succès de l'auteur du *Barbier* auprès des dames — est une véritable œuvre d'art par le caractère et la grande habileté de l'exécution. Il fut exécuté vraisemblablement en 1819, alors que le compositeur qui avait déjà écrit la *Cambiale di matrimonio*, la *Pietra di Paragone*, et *l'Italiana in Algeri*, fut reçu à Pesaro, dans la famille Perticari, et rencontra l'accueil le plus enthousiaste à l'académie Pisanzienne où on lui érigea plus tard un buste.

Les passe-temps d'un pianiste.

Il est toujours intéressant de connaître les intimes préférences d'un artiste et toute la psychologie de l'homme se trouve dans ses actes privés. Les habitudes, les manies, les passe-temps de chacun sont autant d'éléments biographiques de premier ordre.

M. Wladimir de Pachmann, un virtuose de grand renom, a déclaré à un interviewer que chez lui, lorsqu'il a travaillé journellement son piano, il se livre à la lecture d'ouvrages philosophiques et scientifiques. Il confond dans une même admiration Darwin, Spencer, Kant, Schopenhauer, Huxley, Spinoza et connaît chacun d'eux aussi bien que Chopin, Schumann, Bach, Beethoven ou Liszt.

En dehors de la lecture sévère des penseurs il a un faible tout par-

ticulier pour les pierres précieuses. Il a collectionné des spécimens de diamants, rubis, perles, saphirs, émeraudes, etc. que les experts ont déclaré dignes des plus riches collections privées. « Mon amour pour les pierres précieuses, a-t-il déclaré, est idéal, abstrait. J'ai donné un nom à la plupart de ceux que je possède. Mon plus pur diamant a été baptisé Bach ; une surprenante émeraude est appelée Brahms. Ma meilleure opale, la plus poétique de toutes les pierres, porte le nom de Chopin ; enfin un rubis rutilant est surnommé Liszt... »

Pour bizarre que paraîtra à certains la corrélation établie par M. de Pachmann entre les pierres précieuses et les musiciens, il n'en est pas moins vrai qu'elle dénote un esprit point banal.

Encore un théâtre lyrique.

C'est à Philadelphie que va s'ériger une nouvelle salle d'opéra. Elle sera l'œuvre de M. Hamberstein, actuellement directeur du Manhatltan Opéra de New-York, et c'est cet éminent impresario qui l'administrera dès la saison prochaine. La premierre pierre du monument à été posée le mois dernier avec une certaine solennité. Dans le bloc de marbre disposé à cet effet, on a scellé des rouleaux phonographiques enregistrant des airs chantés par Mmes Melba et Tetrazini ; MM. Zenatello, Dalmorès, Sammarco, Renaud, etc., etc.

Et plus tard, dans des siècles, lorsque le monde actuel aura été bouleversé, de vieux savants mettront au jour ces vestiges d'une époque abolie et ils en parleront sans doute comme d'un timide essai scientifique assez comparable à la serinette de nos grands-pères.

A Berlin, *Pelléas et Melisande* remporta un brillant succès sur la scène de l'Opéra-Comique. L'œuvre de M. Debussy, dont l'originalité neuve étonna tout d'abord le public, fut applaudie chaleureusement à partir du deuxième acte. Mlle Deetjen s'est montrée une Mélisande remarquable et M. Buysson fut un Pelléas parfait.

Versiegelt, l'œuvre nouvelle de M. Léo Blech, a remporté une victoire éclatante au Stadttheater de Hambourg. C'est certainement un des plus beaux opéras qu'on ait joués en Allemagne depuis bien des années.

Inscrit au programme de l'Opéra royal de Berlin, *Versiegelt* sera joué en même temps que la *Habañera* de M. Laparra dont le livret a été traduit en allemand par M. George Drœscher.

Fin janvier, Dresde assistera à la création de l'*Electa* de Richard Strauss, sur le théâtre de la Cour.

La célèbre danseuse Isidora Duncan s'est rendue de Berlin à Darmstadt où elle va installer son école d'enseignement esthétique. Un comité admirateur de cette artiste a réuni les fonds nécessaires pour aménager des classes qui contiendront cinquante élèves.

L'Opéra de la Cour de Vienne a repris le *Joseph* de Méhul qui n'avait pas été joué sur cette scène depuis 26 ans.

C'est le 5 décembre 1809 que cette œuvre fut représentée pour la première fois dans la capitale autrichienne, au Theater an der Wien. Sur l'affiche le compositeur était ainsi désigné : « M. Méhul, un des Inspecteurs du Conservatoire de Paris. »

Dans la grande salle du Musikverein de Vienne on a donné récemment un concert de bienfaisance qu'un public de choix a fort applaudi. Le programme ne comportait que des œuvres françaises anciennes. Ce concert était donné sous le patronage de l'archiduchesse Marie-Josèphe et avec le concours de Mme Buisson et la Société des instruments anciens de Paris.

Edouard Grieg, plus spécialement compositeur de musique de chambre, a écrit un seul opéra, *Olav Trygvason*, sur un livret de Bjœrnson en 1873. Demeurée inédite, cette œuvre vient d'être jouée à Christiania avec un succès énorme.

Wagner défenseur de Bellini.

Lorsque Wagner était chef d'orchestre à Riga, il choisit pour la représentation donnée à son bénéfice, devinez quoi ? — la *Norma* !

C'était évidemment pure habileté de sa part ; il savait que le public de Riga aimait par-dessus tout la musique italienne. Mais encore fallait-il expliquer ce choix. Il le fit, sur affiche spéciale, dans les termes suivants qui sont d'un bon politique :

ANNONCE THÉATRALE

« Dimanche, le 11 décembre 1837, sera représentée au bénéfice du soussigné, pour la première fois, *Norma*, grand opéra romantique en deux actes, de Bellini.

« Le soussigné croit ne pouvoir mieux prouver sa vénération pour le public dilettante de cette ville qu'en choisissant cet opéra pour le bénéfice qu'on lui a d'abord accordé à cause de ses efforts, tendant à pousser et à perfectionner les jeunes talents musicaux appartenant au théâtre de la ville. Parmi toutes les créations de Bellini, *Norma* est celle qui réunit, avec la plus riche moisson de mélodies, l'ardeur la plus intime et la vérité la plus profonde. Même les adversaires les plus résolus de la musique néo-italienne ont justement reconnu que cette composition, qui parle au cœur, fait preuve d'un effort intérieur et ne sacrifie pas à la platitude moderne.

« Comme tout a été fait pour les répétitions et la mise en scène de cette œuvre, je puis oser inviter humblement le public qui aime le théâtre, et je le fais avec l'espoir joyeux que mes efforts de remplir autant que possible les devoirs de ma position auront trouvé une approbation bienveillante et sympathique.

« Richard WAGNER,
kapellmeister. »

Du théâtre à l'église.

Le renom du ténor Caruso est tel que son talent n'est pas seulement sollicité dans les salons et sur le théâtre, mais encore dans les églises. C'est ainsi que, voulant rehausser l'éclat de la « Feria » en 1909, les autorités supérieures de l'Espagne se sont mises en rapport avec le célèbre chanteur et l'ont déterminé — argent sonnant bien entendu — à chanter pendant la semaine sainte, à la cathédrale de Séville, un *Miserere* inédit jusqu'à présent et qui fut écrit par Eslova, un compositeur espagnol de grand mérite, mort en 1878.

L'entente cordiale a pour effet de provoquer des manifestations francophiles sur les scènes londoniennes. Parmi les pièces de circonstance, il en est une intitulée *A day in Paris* (Un jour à Paris), qui a reçu l'accueil le plus chaleureux à l'Empire Theatre. Cette revue qui sert de prétexte à des chants et à des danses, est enrichie de décors splendides.

Le Queen's Theatre de Londres tient un gros succès avec une comédie musicale de M. Howard Talbot intitulée : *The Belle of Bri-*

tain (La Belle de Bretagne). C'est la musique seule qui triomphe en la circonstance, car le livret dont s'est servi le compositeur est d'une pauvreté désolante. Miss Ruth Vincent, la délicieuse divette, personnifie la belle Bretonne avec beaucoup de talent servi par une voix délicieuse.

La saison d'hiver à Covent-Garden ne commencera que le 16 janvier et sera terminée mi-février. Pendant ce mois-là se donnera la *Tétralogie* de Wagner en anglais, quelques représentations des *Maîtres chanteurs*, *Madame Butterfly* et *Faust*. L'orchestre sera dirigé par M. Hans Richter.

De 1909 à 1913, on jouera à Bayreuth chaque année. Cette décision a été prise parce qu'en 1913, *Parsifal* entrant dans le domaine public, l'intérêt des représentations spéciales diminuera beaucoup.

Le succès remporté à Munich par M. Von Possart n'est pas étranger non plus à cette décision.

L'année prochaine, les représentations auront lieu aux dates suivantes: 22 juillet, 1er, 5, 12 et 15 août, *Lohengrin* : 23, 31 juillet, 4, 7, 8, 11 et 20 août, *Parsifal* ; 25 ou 28 juillet, 14 ou 17 août, l'*Anneau du Niebelung*.

Le nouvel opéra de M. Humperdinck *Kœnigskinder* (*Enfants de Roi*) sera créé au Metropolitan Opera House de New-York le 1er mars 1909.

Le compositeur dirigera lui-même et le premier rôle sera tenu par Mlle Geraldine Ferrar.

Aux « Auditions Modernes » (président M. Paul Vidal), seront interprétés cet hiver Salle Pleyel, entre autres *œuvres inédites* de musique de chambre : Sonate piano, violon de J.-M.-L. Mangüé. — Sonate piano, violon de Grabriel Grovlez. — Quatuor-Sérénade à cordes de Louis Delune. — Deux quatuors avec piano de Mme Fleury-Roy et M. Ph. Gallois. — Quintette de H. Bogé.

Le Quatuor P. Oberdœrffer, Gravrand, Jurgensen, Barraine, prendra part à ces auditions comme de coutume.

Les matinées musicales et populaires (Fondation Danbé) vont inaugurer leur neuvième année d'existence. M. Reynaldo Hahn a accepté

la présidence et la direction générale de la Société dont M. J. Jemain demeure l'administrateur artistique. Le Quatuor Soudant (MM. Soudant, De Bruyne, Migard et Bedetti) continuera de prêter son concours aux séances hebdomadaires qui auront lieu cette année le mercredi à 4 heures, au théâtre de l'Ambigu, à partir du 2 décembre.

Voici la liste des prix décernés à la Musique française par l'Académie des Beaux-Arts (séance du 7 novembre) :

Prix de Rome (grand prix) : M. André Gailhard ; second deuxième grand prix (pas de premier) : Mlle Boulanger ; mention : M. Flament.

Prix Tremont (en partie) : MM. Ganaye et A. Philip.

Prix Chartier (musique de chambre) : M. Amédée Reuchsel.

Prix Monbinne (opéra-comique): M. A. Messager pour *Fortunio*.

Fondation Pinette (pensionnaires de Rome, musiciens) : M. Raoul Laparra, et, par suite d'une démission, MM. Philippe Gaubert et Henri Dallier.

Prix Benlé (envois de Rome) : M. Raoul Laparra.

Fondation Clamageran-Hérold (seconds prix de Rome) : Mlle Boulanger.

Fondation Alphonse de Rothschild (triennal, en partie): M. Alexandre Georges.

M. Philippe Gaubert, deuxième chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, vient d'être désigné pour remplacer le regretté Georges Marty comme chef d'orchestre des concerts du Casino de Vichy.

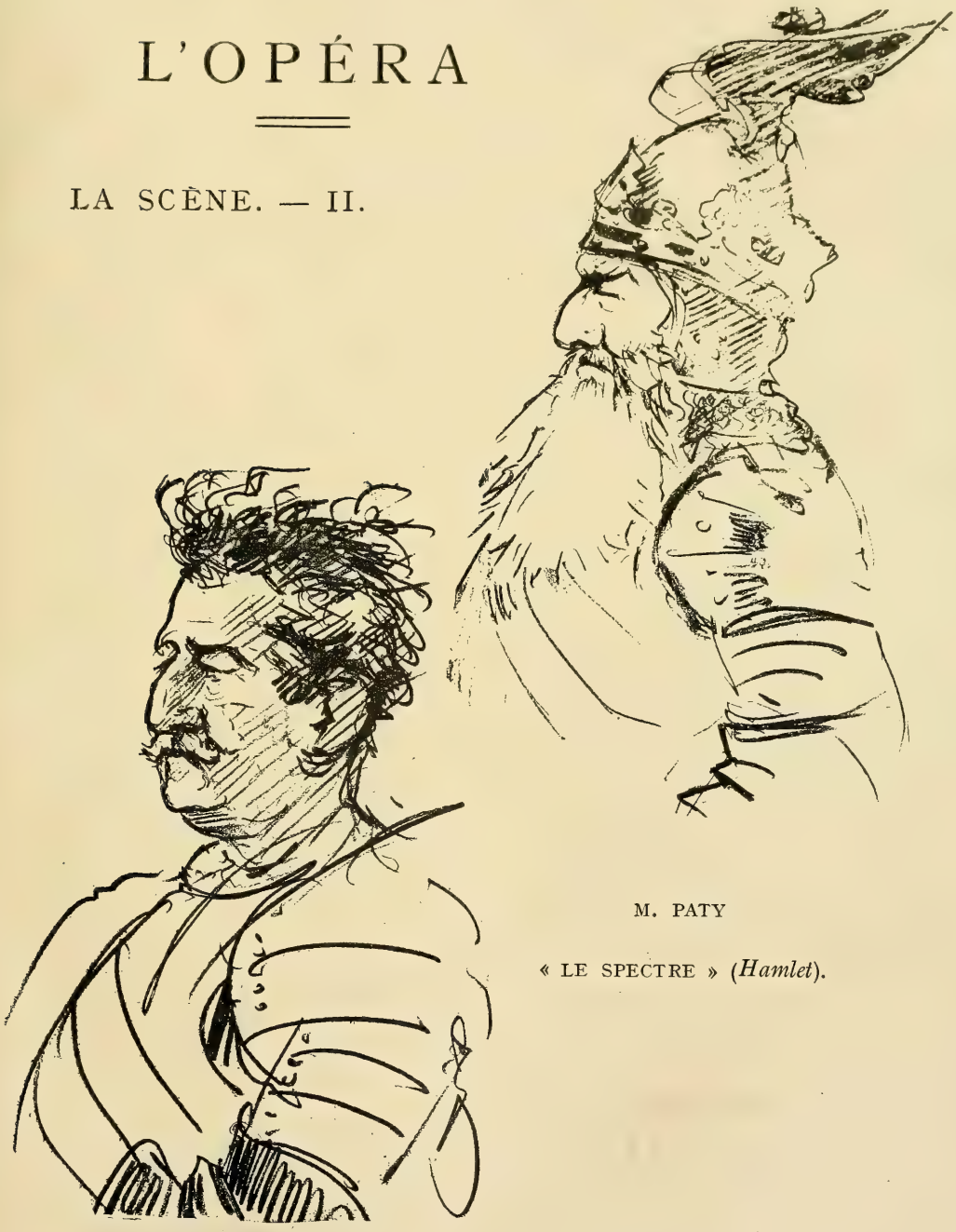
M. C. Saint-Saëns assistera à la première représentation de son œuvre nouvelle : la *Foi* (livret de M. Brieux), à Monte-Carlo, au mois de mars prochain.

Le Gérant : L.-Marcel Fortin.

Imp. Art. L.-Marcel Fortin=Rocoffort et Cie, Srs, 6, Chaussée d'Antin. Paris

L'OPÉRA

LA SCÈNE. — II.



M. PATY

« LE SPECTRE » (*Hamlet*).

LA SALLE. — I.

L'ORCHESTRE. — II.

M. DUPUY

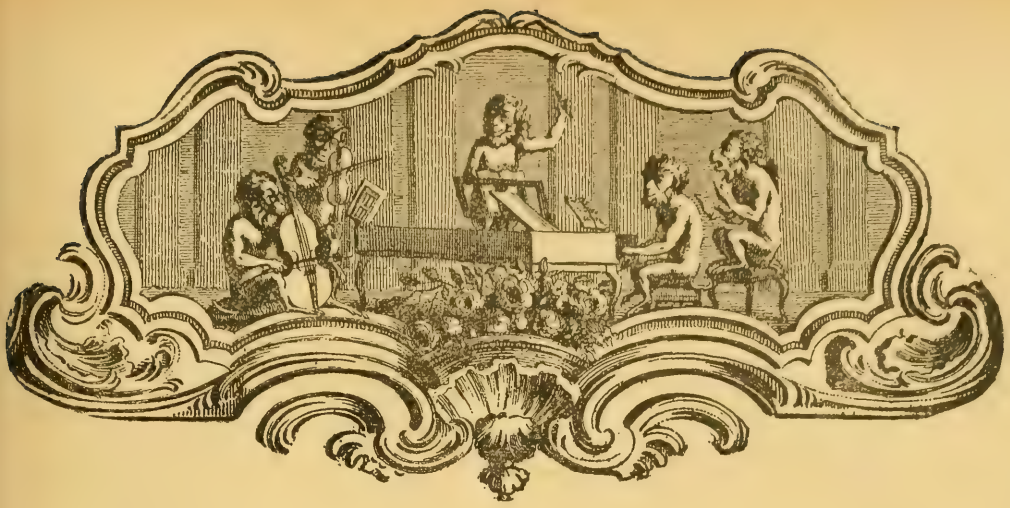
M. BOURDEAU

M. LAFFITTE

M. MAURICE COLLEUILLE

M. GALLOIS

M. IDRAC



LETTRES INÉDITES D'EMMANUEL CHABRIER

LETTRES A LACOME

11 Août 1892.

Cher ami,

Aussitôt votre lettre lue, j'ai pris la plume et écrit à d'Indy. Dès que j'aurai reçu sa réponse, je vous aviserai.

Pauvre père Sax! Quand on pense que cet homme génial a passé sa vie à faire faillite pour enrichir des gens aujourd'hui décorés et millionnaires; qu'il a dû renoncer à porter cette croix de la Légion d'Honneur, si admirablement gagnée, qui devrait être la rosette depuis 30 ans; et que ce même homme en est réduit à porter sa croix à la façon de Jésus-Christ, qui était également un assez grand prophète et qui mourut, vous le savez, entre deux voleurs, sur une croix, lié solidement!...

C'est dégoûtant, mais très humain.

Enoch est à Bussang, où il s'embête parce qu'il préfère son bureau; C... est au bureau, où s'embête parce qu'il voudrait que chaque jour fût un jeudi, afin de passer tout son temps au Vésinet, et il revient de Brides après des tournées dans le Tyrol! Et ça se plaint.

Ici, rien de nouveau; la dynamite, comme Cadet Roussel, est bonne enfant pour le moment. Les gares sont encombrées de compagnons qui

extirpent des wagons surveillés autant de cartouches qu'ils peuvent en prendre. Tout va bien.

Quand vous verra-t-on dans cette belle ville que je recommence à avoir fièrement dans le nez?

Tâchez donc de venir tous les deux; voilà longtemps qu'on n'a embrassé la chère Madame d'Estalenx; vous devriez lui faire voir des pays étrangers, la changer d'horizon, ce voyage est donc tombé dans l'eau? Allons, bougez-la donc un peu de place, ça lui fera du bien.

Avec tous nos meilleurs et plus affectueux souvenirs à vous tous,

Le ménage

EMMANUEL CHABRIER.

En voyant votre adresse, je m'aperçois que vous avez lâché le Houga natal. C'est déjà un début. Je présume que votre chère femme vous accompagne, et que vous n'êtes pas parti, en solo, pour jouer *Estudiantina* sur le biniou du crû, en rêveur égoïste! Ah! s'il en était ainsi, fi! fi! fi!

Pardon, je relis la fin de votre lettre. J'y lis que vous êtes pieusement en famille et vous en fais tous mes compliments. Je constate avec plaisir que vous avez encore du cœur.

Ne laissez pas traîner cette lettre, à cause du § 2 de la page 2, inutile à circuler, en petits morceaux, entre les trottoirs du divin Bigorre.

LETTRES A LACOME

Paris, 16 Août 1892.

Mon cher Paul,

Je reçois une charmante lettre de d'Indy, qui se met entièrement à notre disposition. Il est d'avis de manœuvrer rapidement, et d'y aller d'une pétition, que vous rédigeriez vous-même, puisque vous êtes celui de nous qui connaissez le mieux les admirables inventions d'Adolphe Sax, ce qu'il a trouvé, inventé, créé, où il en est arrivé malgré cela, — bref, il faut que ce travail soit nettement établi, mais très court, parce que, en haut lieu, les longs développements sont généralement déposés avec rage dans des oubliettes à la Louis XI, un sale bougre. Il paraît quand même que c'est un des plus beaux règnes de notre histoire.

Mais revenons à Sax.

Faites le plus promptement possible et de votre plus belle encre de marine, un rapport fulminant comme un feu de briquet et précis comme un rond de compas.

Après cette ponte, envoyez-moi ça sous pli; je la lirai et en donnerai connaissance à d'Indy.

Ce serait signé par fort peu de jeunes Dieux, Thomas, Gounod, Reyer,

Massenet, les suivants seraient Fauré, d'Indy et nous deux, 8 au total, et c'est assez.

Il ne faut que des dessus de panier!

Dépêchez-vous.

Et qué qu'c'est qu'on fiche à Bigorre? C'est donc joli? Est-ce haut d'altitude? Est-ce plus haut que le Houga? Vous vous portez comme trois Turcs ornés de croissants? Bagnères, ça sent les sulfures, ça doit se prendre au verre, en bain, en piscine, en douches, en pluies, en pluie descendante ou montante, montante pour les gens très affaiblis, ceux dont il ne pend pas que la langue!

Enfin le pays doit être beau et les eaux d'une clarté pure et plus délicieuse que l'égout immonde et nauséabond que Mme Deshoulières, une vieille guimbarde de l'époque de Louis XIV, nommait les bords fleuris de la Seine et qui, actuellement, nous empuantissent et nous microbissent de Charenton au pont de Grenelle.

Et maintenant, je cours chez Beni-Barde me faire doucher, mouiller, drouiller, puisqu'il n'y a plus que ce moyen-là de recevoir sur l'estomac, le ventre, le dos et la lune, un peu d'eau propre.

Quand viendrez-vous vous faire insoler à Paris? nous tenons cet article-là dans des conditions très avantageuses; il fait 40 degrés à l'ombre, c'est le moment d'arriver, sans quoi vous n'en auriez plus, il ne resterait plus rien.

Amitiés et embrassades du ménage aux amis Lacome et à la revoyure prochaine!

Baisers aux enfants!

EMMANUEL CHABRIER.

LETTRES A LECOCQ

La Membrole par Mettray (Indre-et-Loire. 8 Décembre 1891.)

Merci, mon petit Lecocq, merci, cher ami; vous êtes la complaisance et la bonté mêmes, et par-dessus le marché, vous avez toujours raison! J'ai tout rectifié, même les points d'interrogation, enfin, vous êtes aussi dans ce que j'appelle *les propres;* j'ai horreur des gâcheux; je pourrais vous citer de ceux-là qui n'ont jamais foutu ni un mouvement, ni un ritard, ni un F, ni rien de rien dans leurs manuscrits. C'est des cochonniers, qui ne lavent jamais leurs partitions, symphonies et autres travaux d'art! Aussi, quand ça arrive à l'orchestre, il faut voir la gueule des chefs d'orch!-[estre]. Ah! on me dira, pardon, aujourd'hui les compositeurs sont plus *propres* (dans le sens dont s'agit!) qu'autrefois, oui! mais je vous prie de croire qu'il y en a un qui a contribué, le bougre, et fortement, à ce que les manuscrits et parties d'orchestre fussent dorénavant désinfectés complètement avant de lui être soumis; j'ai nommé l'ami Lamoureux, et il a eu fièrement raison. Voyez-vous un homme auquel les répétitions reviennent

à un joli billet de 14 à 1.500 fr., s'amusant à corriger, séance tenante, devant l'orch. [estre] arrêté, les fautes laissées par le monsieur? Ah! ça n'a pas traîné! J'en ai vu auxquels il a presque flanqué la partition à la vilaine hure, car on fait une hure, dans ces cas-là, l'un et l'autre, et ce que le morceau a été *lavé* de la répétition, c'est rien de le dire. Du reste, la musique est devenue maintenant si épinglée, comme dirait Bloch, de dièses, bémols, double-bémols, sans compter les sf., pp. et autres histoires, qu'au surplus on a raison de les placer, après tout; car sans cela personne ne les y mettrait. Mais en voilà assez sur ce sujet-là, car remarquez que quand on empoigne un sujet, on pourrait, sans se croire un écrivain, un homme de lettres, en écrire long de 500 pages sur la matière aussi bien qu'eux. Au fond, c'est moins compliqué que la musique.

Je continue à Briséiser; ce second acte sera en bonne voie d'achèvement vers juin, et le troisième, en décembre, puis j'orchestrerai et j'y mets le temps; (mais le premier l'est). Je ne viendrai à Paris que vers le milieu de janvier; j'ai fait depuis trois ans la remarque que je m'y étais toujours écœuré pendant que les boulevards étaient intraversables. Il faut tellement retrousser ses pantalons et marcher avec précaution pour ne pas s'épater sur la chaussée graissée par l'infâme et incessant piétinement des rastaquouères et souteneurs! Et ces sacrées visites qu'on ne fait aux vieilles parentes qu'à cette époque, n-i, ni, pas cette année-ci. Etc., etc., etc.

Et la chère bourgeoise, et la santé? ces soirées d'hiver sont un peu longues, mes pauvres enfants, ici aussi, mais je m'en fous, parce que quand j'aurai fini ma besogne, je me collerai, après ça, une maîtresse tranche de Paris, avec beaucoup de banlieue à la clé, j'ai nommé Asnières. Vous ne pouvez guère voisiner, là-bas; il n'y a cependant pas que des familles si *Barbant* que ça; c'est au moins mêlé; mais ce sont peut-être justement ceux auxquels je fais allusion — hommes de lettres, etc., — que vous ne tenez pas tant que ça à voir, alors que vous les avez vus longtemps, et que vous préférez, comme on dit, la *tranquillité*; mais à certains moments, ce mot devient un peu bête; on en a quelquefois assez d'être trop tranquille. Vous n'avez pas pensé à avoir au moins un pied-à-terre à Paris, pas bien cher et pour l'hiver? 8 mois d'Asnières ou 6, et 6 de Paris? Et votre pauvre femme aussi, ça la sortirait un peu? Ce trou, où je suis, ce n'est pas que je l'aime, la campagne; j'y crèverais dans les 48 heures, si je n'y avais rien à faire, mais j'y ai le *repos*, le *calme* (je ne veux pas dire la tranquillité) nécessaires pour etc., etc., etc. Le reste se devine.

Travaillez-vous en ce moment?

. . . . . .

EMMANUEL.

9 Août 1892.

Mes chers cocqs,

Si depuis qu'on ne s'est vu, nos amitiés n'ont pu que croître, encore agrandies par l'absence, la situation Carvalho-Bertrand n'a pas en revanche

varié d'un iota. Carvalho est à Saint-Raphaël, jusqu'à la fin du mois courant et ne pourra d'ici 3 semaines me fixer un oui ou un non : Et voilà que ce matin je lis dans l'*Eclair* cet édifiant entrefilet : oyez ami !

A l'Opéra cet hiver :

Samson et Dalila tout aux études en ce moment. Cet ouvrage sera accompagné par *Sylvia* d'abord, puis par *la Maladetta,* ballet de M. Paul Vidal, avec Mauri et Subra ; excusez du peu. *Samson* et *la Maladetta* alterneront. Viendront ensuite un acte de M. Alix Fournier (28 ans) *Stratonice* (avec Mme Melba) ; *Déidamia,* deux actes, Noël et Henri Maréchal ; *Don Quichotte,* Maurice Lefèvre, André Wormser, *Les Maîtres Chanteurs,* et une reprise de *Fidelio,* avec Caron.

Plus, après quelques mois de repos, bien gagnés, reprise, gala de *Faust* avec décors nouveaux et vieux motifs.

Quant à moi, je ne compte plus, n'y comptons plus.

Je lui écris une lettre *recommandée,* car je tiens à avoir avec lui une dernière explication et je veux être reçu.

J'ai appris que cet homme a eu le triste toupet de dire à quelqu'un, qui, Dieu merci, l'a rembarré : « Enfin qu'est-ce que c'est donc que cette *machine* de Chabrier que l'on joue en Allemagne ? A-t-il du talent, oui ou non ? » Et toi, pauvre bougre, en as-tu du talent, et peux-tu savoir si j'en ai !!! Après ça, mon vieux, il faut tirer l'échelle.

Jamais un artiste n'aura plus adoré, plus cherché que moi à honorer la musique, nul n'en aura plus souffert ; et j'en souffrirai éternellement.

J'irai avec ma smala, faire mon petit billard avec Mon cher Lecocq et partagerai le repas, d'ici peu de jours ; dès que j'aurai du nouveau, si on me répond !... A bientôt.

Nous vous embrassons tous les deux.

Mille amitiés de vos

EMMANUEL CHABRIER.

LETTRES A COSTALLAT

Mardi matin (1882-83).

J'ai reçu les couplets du 1er acte. Ils ne sont pas mal, je vais les faire.

Si on joue à l'Opéra, un opéra-ballet de *Kuku-Thomas* sur la *Tempête,* ça va me dégoûter à fond de m'échiner là-dessus ; — dans tous les cas je ne m'y mettrai qu'après avoir pris connaissance du travail à Papa Thomas. Halévy, Duvernoy, puis Ambroise, ça commence à bien faire, enfin ! nous verrons.

Donc, d'après Duquesnel, la pièce pour Sarah n'est pas Directoire. Bonne affaire. J'attends une lettre de Gallet y relative. Je voudrais bien que cette sacrée Sarah allât se balader encore quelque temps. Quand elle est ici, Sardou est insaisissable. Attendons.

Ce qui est certain c'est que je gobe très fortement la *Fille du Capitaine.*

C'est brutal, c'est attendri, c'est d'un kosak achevé et d'une couleur de tous les diables; les types de Savelütch, le domestique de Piotr, de Pougatcheff, de Macha, de Chaborine, du petit ménage militaire, du Pope et de sa femme, ce serait ravissant à faire. Il y a même de la bouffonnerie, — et du spectacle avec les *Assauts* et une situation superbe entre Pougatcheff, Macha, Chaborine et Piotr; c'est un vrai drame, très intime, bien humain.

Je viens d'adresser le volume à Gallet. Je veux faire ça, — et ça sentira la chandelle, je t'en réponds, ce sera d'un verste endiablé, avec des mineurs exquis pour la petite Macha. — Mais, il faut faire la pièce; pour un malin, elle y est, absolument.

Attendons encore.

Surtout n'en parle pas.

Je viens de relire le 3e acte (orch.) du *Roi*. Il n'y faut pas toucher; le *duo* dit *grand*, ne *doit pas* être transposé dans la grande partition; le motif *seul* du début est un peu élevé, et à partir de l'entrée de Nangis, il *perdrait tout son éclat*, surtout le 6/4 en *ut*.

En province ou à l'étranger, les sopranos poussifs seront libres de faire transposer à l'orchestre la première partie en question; or je ne puis pas commencer ce morceau en *sol mineur* et le continuer en *ut* ou en *la;* je sais que tu t'en ficherais pas mal, mais tu raisonnes souvent un peu *gros* dans ces matières-là. Quant à Isaac, elle ne se plaint pas, et quand, pensant à toi, je lui ai dit: « Ne trouvez-vous pas cela un peu haut? » — elle m'a répondu: « Mais non, vous vous figurez ça parce que je veux *dramatiser* le passage. »

Pour ce qui est du M. du Trocadéro, auprès duquel tu étais assis, il a dû en dire autant du rôle de Valentine, de celui de Fidès *autrefois;* il ne tiendrait plus le même langage aujourd'hui. Il semblait qu'il n'y aurait que Mme Viardot pour chanter Fidès: aujourd'hui toutes hurlent ce rôle. Meyerbeer devait casser toutes les voix; il n'y paraît guère puisqu'on gueule plus que jamais son répertoire, et en tout cas, si les chanteurs durent moins longtemps à ce métier-là, nous nous en foutons un peu; ils coûtent assez cher pour se crever et après celui-ci arrive celui-là.

C'est le tour de Wagner d'esquinter son monde; dans vingt ans il n'esquintera plus personne. Les Italiens, Rossini, oui, je sais, c'est la légende; eh bien! je l'ai quelque part; le trio de *Guillaume* est *terrible* à chanter et ils sont tous comme des coqs pour s'égosiller dessus. Je ne connais rien de plus dur que tous les *si* du ténor dans le 12/8 en *mi* de ce morceau, admirable du reste. Du moment que Duprez les a faits, tous ont voulu les faire et y sont arrivés: et quand le ténor s'est étripé sur ce 12/8, il lui reste tout l'allegro à chanter.

Laisse-moi donc tranquille, c'est de la blague. Quand un compositeur débute, la légende des gens graves est d'affirmer qu'il ne connaît pas les voix; s'il réussit, à son 3e ouvrage, les mêmes gens graves ne disent plus rien. Tout ça c'est des clichés et des poncifs.

Donc rien ne change dans ce 3e acte, que je puis te renvoyer; demande à Baudon s'il a terminé le délicat travail de la *mise en page* du 2e et s'il a prestement besoin du 3e.

Je reçois ton paquet, et je viens de le corriger; *il faut faire corriger en*

dernier ressort par Marty. Mon vieux Messager *lirait trop vite,* il le connaît trop, — puis... il n'a pas le temps. Si d'Indy est de retour en temps utile, je lui en collerai aussi. Pour ta gouverne, quand j'ai corrigé les premières épreuves soigneusement, que j'ai vérifié, sur les deuxièmes, si toutes les fautes étaient corrigées, je bave! Le travail nouveau consiste donc à voir si je n'ai pas laissé de fautes dans les *premières épreuves* — il faut pour ça un monsieur *frais et neuf.* A ce moment-là je n'y vois plus clair.

Je n'ai pas attendu que tu me parlâches du père Thomas avec sa *Tempête.* Ça ferait beaucoup de tempêtes...

E. CH.

Carte postale, 3 septembre 1883.

M. G. COSTALLAT,

27, boulevard des Italiens, Paris.

— Oiseau qui se pare des plumes du paon.
— Qualification de la nommée Carabosse.
— Note de la gamme.
— Ousqu'il y avait un cheval de bois.
— Peintre ordinaire de la place Saint-Marc (Venise).
— Eau de table.
Ah! ah! ah! (1)

E. CH.

Ile-faulx-Hill-Luminais!

6 Septembre 1891.

Je vais mieux à *tous* les points de vue. Quand je dis à *tous,* — il y en a un que je vise plus particulièrement — le plus important pour moi; je sais ce que je veux dire.

Voici, cher ami, l'orchestre très soigné de *La Sulamite* et les parties de *chant premières épreuves.* Ce travail toutefois est moins pressé que celui de *Gwendoline;* et s'il devait interrompre le travail de *Gwendoline* pour faire *La Salamite,* il faudrait l'en dissuader.

Pour ne pas m'échiner trop, je vais vous faire de l'orch. de la *Bourrée* et l'arr. à 4 p.; plus des morceaux de piano qui traînent là et que je finirai (incomparablement plus facilement que la Bourrée), de manière à travailler sans trop d'énervement pendant quelques semaines.

A vous tous.

EMMANUEL CH.

(1) Le mot de ce rébus est : « *J'ai fait la troisième valse* ».

J'ai reçu — merci — le rondin pour le front, et j'ai égaré ce sacré rondin *immédiatement;* impossible de retrouver ce cochon-là, qui est évidemment devant mon nez, et que je ne vois pas, comme il arrive 100 f. (pas 100 fr., *100 fois*) pour une.

1er Juin, 6 heures (82 ou 83)...

En v'là une autre.

La 3e de la petite série. — La seconde, très courte, prendra le n° 2. Je vous l'enverrai un de ces quatre matins, quand ça viendra. — Je veux me payer mon recueil de 20 d'ici un an. Apprêtez vos fonds. Il y en aura de très jolies. Alors pas d'erreur: ou ça se vendra tout de suite, et vous rigolez, ou ça se vendra plus tard, et ce sont les *Enoch et petits sons* qui rigoleront. Ou ça ne se vendra pas du tout, mais je retourne cette hypothèse à mes ennemis.

C'EST TRÈS CLAIR, *cette musique-là,* ne vous y trompez pas, et ça paie comptant: c'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, *mais pas d'hier;* je crois donc bon et *habile* (!) de publier ça. Dans dix ans, on sera très fort, mes enfants; ce que je fais sera du Nadaud; vous verrez! Allez de l'avant. Ce qu'il ne faut pas, c'est de la musique *malade*; ils sont là quelques-uns, et des plus jeunes, qui se tourmentent tout le temps pour lâcher trois pauvres bougres d'accords altérés, toujours les mêmes du reste; ça ne vit pas, ça ne chante pas, ça ne pète pas. Je le leur crie bien fort, pourtant, mais ils me traitent de pompier, de *pompier,* mon propre mot!

C'est mon vieux d'Indy qui s'est refait, lui! C'est un crâne, celui-là; vous m'en direz des nouvelles! Dans la romance, dans le morceau *court,* il faut *chanter avant tout.* Maintenant qu'on en arrive à ne plus foutre de mélodies *carrées* dans les opéras, il faudra bien pourtant en mettre quelque part! On lâchera ça dans les romances.

Cette romance vous n'y comprendrez rien sans doute, à première vue; je vous la jouerai dans trois semaines. Fourrez ça de côté. A présent, C... me fait des peurs bleues. Je ne sais plus de quel côté tourner mon papier de musique. Tout le temps, il gueule! Ne portez pas de jugement avant de l'avoir bien lue.

Dimanche (1882-83.)

Pourquoi C... ne me parle-t-il pas de ce quadrille? Je m'étonne qu'il ne vous plaise pas; c'est alors qu'il n'y en a pas un bon à faire avec cet ouvrage, car *je défie* qui que ce soit d'en faire un meilleur et surtout un plus dansant. Si je vous l'avais joué moi-même, vous auriez été plus satisfait! Montrez-le du reste aux *gens du métier,* et vous verrez ce qu'ils vous en diront.

Mais c'est évident que je suis vieux-jeu pour ces jeunes maîtres, archi

vieux-jeu. Lalo aussi, Franck lui-même pareillement. Je vais plus loin, je crois qu'au fond, Wagner leur semble usé jusqu'à la corde. Moi, ma première préoccupation est de faire ce qui me plaît, en cherchant avant tout à dégager ma personnalité; ma seconde est de ne point être emmerdant. *Ils font tous la même musique;* ça peut être signé de celui-ci, de celui-là, peu importe; ça sort du même atelier. C'est de la musique où l'on veut tout mettre et où il n'y a rien. Puis, dans cet ordre d'idées-là, on peut facilement être dépassé dans dix ans. Bruno (*sic*), Marty seront vieux-jeu à leur tour; soyez tranquilles, il y a certainement quelque part des jeunes cervelles qui se préoccupent de les vieux-jeuser. Pendant ce temps-là, le chœur d'introduction en *fa* d'*Oberon,* que j'entendais, hier, plus ou moins bien joué par une musique municipale de Boulogne, est simplement et naïvement éternel; on ne les vieux-jeusera jamais. Au total, c'est surtout la *forme* du livret d'opéra qui a vieilli; depuis Meyerbeer, c'est toujours le même livret, on en est agacé, on veut autre chose; et d'autre part, une conversation musicale pendant quatre actes, comme on la réclame aujourd'hui, doit conduire à une monotonie désespérante. Vous avez trois personnages; chacun d'eux a son motif typique: Marchez! Avec *trois motifs* symphoniquement développés, vous devez faire votre ouvrage. Voilà ce qu'on veut. Ça m'est égal; je puis le faire; il est certain que *l'unité* d'une œuvre y gagne. C'est une entité. Mais c'est aussi au détriment de la variété, du rythme, de mille formes que veut revêtir cet art sublime et dont on se passe bénévolement.

Berlioz, Français avant tout (il n'était pas vieux-jeu à son époque!) en mettait-il de la variété, de la couleur, du rythme dans *La Damnation, Roméo, l'Enfance du Christ!* — Ça manque d'unité, vous répond-on! — Moi je réponds Merde! Si pour être *un* il est fatal d'être ennuyeux, je préfère être 2, 3, 4, 10, 20, — enfin je préfère avoir dix couleurs sur ma palette et broyer tous les tons. Et pour cela, je ne veux pas nécessairement refaire éternellement : 1° un acte d'exposition; 2° l'acte des dindes, avec vocalises de reines; 3° l'acte du ballet avec le sempiternel finale qui rebrouille les cartes; 4° le duo d'amour de rigueur; 5° le chahut de minuit moins 20, pétarade de mousqueterie, chaudière à juifs, mort des principaux labadens. Sous prétexte d'unité, j'allais dire d'uniformité, il y a dans Wagner, et il est plus fort que le père Bruno (*sic*), des 1/4 d'heure de musique ou *récit absolu,* dont tout être sincère, sans parti pris, dépourvu de fétichisme, doit trouver chaque minute longue d'un siècle. Ça, je le prouverai *la partition à la main,* quand on voudra. On s'en fout!!!

Ce sont des *soudures,* comme sous l'ancien régime, pour arriver à des passages plus intéressants, et pas toujours. Moi, je veux que ce soit beau *partout,* et le beau prend trente-six formes; s'il ne faut traiter que le gris-perle, ou de jaune-serein avec leurs nuances, ça ne me suffit pas, et sur le catalogue du Bon Marché, il y a trois cents nuances rien que dans le gris-perle. Un peu de rouge, nom de Dieu! à bas les gniou-gniou! jamais la même teinte! De la variété, de la forme, de la vie par-dessus tout et de la *naïveté* si c'est possible, et c'est ça le plus dur! — Que pourrai-je bien faire pour épater la galerie? Voilà l'ennemie. Oui, la galerie est épatée, certes; elle ne l'est qu'une fois de cette façon-là; on ne l'y repince pas deux. — Mais, c'est entendu: tous ces gens-là sont très forts, on le sait; mais on ne leur

demande pas : le premier morceau de la symphonie en *mi bémol* est très fort aussi ; il dure vingt minutes : est-ce que ça se voit ? Zut ; voulez-vous que je vous dise : *ils n'y croient* pas à leur musique : ils la trouvent *bien faite ; moderne,* mais elle les emmerde tous les premiers ; mais voilà : il faut la faire comme ça, sous peine d'être un pompier, comme ce sacré Weber ou ce butor de père Beethoven. Hypnotisons : si l'un d'eux pouvait, oh ! bien à regret, faire un beau matin, l'ouverture de *Freyschütz,* il *n'oserait pas la montrer.* Le fait est que c'est bigrement mélodique ; je ne sais fichtre pas où Weber avait la tête ce jour-là. — Où est le beau ? Je puis entendre vingt fois de suite l'ouverture d'*Oberon ;* je n'écouterais pas deux fois la *Bénédiction des Poignards* ; et je suis aussi rassasié de l'un que de l'autre de ces deux morceaux.

En fait de chef-d'œuvres, parlons de la chanson du *Roi : Cher Pays,* que ce matin un violoncelliste, très amateur, trop amateur hélas, a plus ou moins bien jouée en guise d'offeroire à la messe de 9 heures. Je tenais l'orgue (600 fr. en imitation vieux chêne de la maison Alexandre.)

Je sais la *Tempête* par cœur, il y a là-dedans bien des choses, mais Blau a raison de vouloir du développement à la partie amoureuse, sinon papa Prospère deviendrait tannant ; quant au *drame* proprement dit, où est-il ? Est-ce que c'est sincèrement dramatique ces conspirations de vieilles badernes, Alonzo, Antonio, Gonzalve, Stefano, et ces deux crapules de Caliban et d'Interpocula et d'Enculo ? S'en fiche-t-on assez de leurs pérégrinations à travers cette île ?

Donc il faut corser l'intérêt de ce côté-là : mais il y a 1° idylle *Ferdinand-Miralda,* première couleur ; 2° toute la partie épithalame, esprits, etc. du 4° acte ; 3° et même une partie bouffonne avec tous les pochards. — Ça suffit-il pour faire un opéra ? Nous allons voir. — Sa première scène en mer, c'est embêtant : c'est l'ouverture du *Vaisseau Fantôme* et elle n'est pas de moi, hélas ! C'est terrible à refaire. Les *Orages* et les *Naufrages,* brrr ! Après Beethoven et Wagner, rebrrr ! — Attendons !

En tout cas, fin août, j'aboule chez Gondinet, *quand même* la *Tempête* me plairait, d'ici là, je continuerai la lecture de *Merlin* de *Quinet* (un chef-d'œuvre) et je vais déviander un peu le restant du 2e acte du *Roi.* — Burani ne m'envoie pas les couplets du 1er acte ! Il va me mettre en retard ! A vous tous, et merci pour le terme, etc., etc. Votre

EMMANUEL.

LE RYTHME [1]

I. — LE RYTHME EXISTE DANS TOUS LES ARTS

Le rythme musical résulte de l'alternance de sons accentués et de sons inaccentués disposés selon un certain ordre. Dans un sens plus précis, le rythme est le retour périodique de certains dessins musicaux et de certains accents. Cette alternance, qui est le propre du rythme, n'est pas particulière à la musique : c'est en effet une des lois de l'univers ordonné ; par elle s'affirme le mouvement dans la matière inorganique ; on peut la concevoir comme régulatrice de toute vie organisée ; sans elle une création d'art resterait inexpressive et amorphe.

La succession des jours et des nuits, la marche des saisons sont des rythmes.

Notre respiration (inspiration et expiration) est un rythme.

Tous les arts ont des formes rythmiques inhérentes à leur nature :

Dans la poésie le rythme naît de la combinaison de syllabes longues et de syllabes brèves qui produisent une certaine harmonie dans le discours.

Dans la statuaire on dit « le rythme d'un corps vivant » pour exprimer le rapport et la symétrie des formes plastiques.

Dans l'architectonique l'ensemble des parties dont se compose un édifice est soumis à des lois de mesure, d'ordre, de

(1) Extrait d'un ouvrage sur *La Théorie de la Musique*, qui paraîtra prochainement.

proportion, c'est-à-dire de rythme, dont l'observation assure à la fois la solidité de la construction et sa beauté. « Le rythme est à la musique ce que la symétrie est à l'architecture. » (Mathis-Lussy).

En dehors des arts libéraux le rythme existe également. La mécanique, par exemple, a des lois rythmiques immuables ; on sait que lorsqu'une machine en marche perd son mouvement rythmé elle tend vers son point d'arrêt.

En médecine enfin on dit parfois le « rythme des battements du pouls » pour exprimer la régularité des pulsations.

II. — LE SENTIMENT DU RYTHME EST INNÉ

L'être humain a le sentiment inné du rythme.

Dès le premier âge nous possédons tous à des degrés différents la faculté d'être sensibles au rythme.

Cela est aisément compréhensible si l'on se rend compte que, depuis le moment où nous venons au monde jusqu'au moment où nous en sortons, chacun de nous est physiquement, en quelque sorte, une machine rythmique en activité dont la régularité de fonctionnement est accusée par la respiration et le pouls.

Or, comme nous vivons constamment avec le rythme et par le rythme, il s'ensuit que nous l'imposons, sans même y penser, comme chose naturelle à nos volontés et à nos actes.

Quand nous entendons une pendule nous attribuons malgré nous un temps fort et un temps faible aux battements égaux du balancier ; c'est qu'alors notre esprit s'impose un rythme fictif.

Passant de la fiction à la réalité, constatons qu'en marchant nous rythmons effectivement le mouvement de la marche, tout naturellement, sans y porter la moindre attention. Nos pas divisent et mesurent la distance comme les battements du balancier divisent et mesurent le temps.

Chez les enfants, même très jeunes, la compréhension du rythme est frappante ; l'on peut remarquer qu'ils forment d'instinct, dès l'âge de 3 à 4 ans, des suites de petits dessins rythmiques parfaitement symétriques.

Donc, nous possédons tous plus ou moins le sentiment du rythme.

Chacun peut développer ce sentiment par l'étude des chefs-d'œuvre.

III. — CARACTÉRISTIQUE DU RYTHME

Le rythme est l'élément actif de la musique en ce sens qu'il agit particulièrement sur le système nerveux. Pour ressentir ses effets, l'éducation musicale n'est pas indispensable puisque, en dehors de la musique et sans intonation, il stimule la volonté, développe la force, électrise les fibres nerveuses et facilite certains efforts en les réglant. A plus forte raison quand il est musicalisé, car il nous devient alors plus sensible par le moyen des sons.

L'influence du rythme se manifeste à tous les degrés de l'échelle des êtres organisés.

En voici des exemples :

Tous les naturalistes reconnaissent que la plupart des animaux sont sensibles au rythme.

Les peuplades sauvages n'ont en général d'autre musique que le rythme d'instruments à percussion pour accompagner leurs danses (1).

La joie des enfants pour la musique militaire est provoquée par le rythme entraînant du pas redoublé.

Le courage et l'endurance du soldat sont excités par le rythme du tambour.

Les bateliers qui remontent leur barque en la tirant par un câble ne manquent pas de rythmer leurs mouvements afin d'obtenir plus de force.

Si nous considérons maintenant la musique populaire (marches, danses, refrains) nous remarquerons que ce genre de musique est essentiellement rythmique.

L'on en peut conclure que plus une phrase est rythmée plus elle est claire et produit d'effet sur notre système nerveux.

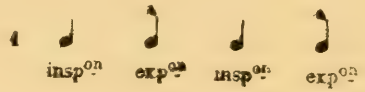
L'insuffisance de rythme au contraire donne à la musique une expression vague.

(1) Le rythme a une telle puissance sur le corps humain pour le mettre en mouvement qu'il a créé un art complet : la danse. La danse n'est en effet que la matérialisation du mouvement rythmé, le « geste de la musique » (Ch. Beauquier

IV. — ORIGINE DU RYTHME ET DE LA MESURE

Nous venons de voir que l'origine du rythme n'est pas dans une invention de l'intelligence humaine mais bien dans un des modes de notre propre existence. Ce qui suit va nous montrer comment notre respiration peut devenir la base de tous les rythmes et par conséquent de toutes les mesures (1).

Une personne qui respire étant debout et en mouvement donne, par son inspiration et son expiration, le rythme suivant :



c'est-à-dire le *rythme binaire*, avec *un temps accentué* et *un temps inaccentué*.

La même personne couchée et à l'état de repos normal donne, par le même fait de la respiration, cet autre rythme :

c'est-à-dire le *rythme ternaire*, avec *un temps accentué* et *deux temps inaccentués*.

L'inspiration représente l'action, le levé, le *temps faible* ; l'expiration représente au contraire le temps d'arrêt, le baissé, le *temps fort*.

Les deux formules de la respiration que nous venons de montrer sont la base des mesures et la source inépuisable de toutes les combinaisons rythmiques.

Elles sont la base des différentes mesures si nous les consi-

(1) La respiration est le prototype de la mesure musicale et le générateur du rythme (Mathis-Lussy).

dérons comme valant chacune une unité respective, c'est-à-dire une mesure différente.

Le premier exemple 3 ♩ ♪ ♩ ♪ , nous donne le rythme des mesures à deux temps.

4 ♩ ♪ ♩ ♪

2/8 2/4 2/2

Le deuxième exemple 5 ♩ ♪ ♩ ♪ nous donne le rythme des mesures à 3 temps.

5bis ♩ ♪ ♩ ♪

3/8 3/4 3/2

Ces deux mêmes exemples deviennent la base des mesures simples et des mesures composées si on les considère chacun comme unité de temps.

Le premier exemple 6 ♩ ♪ ♩ ♪ , donne le rythme binaire (mesures simples).

6bis ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪

2/4 2/2 2/1

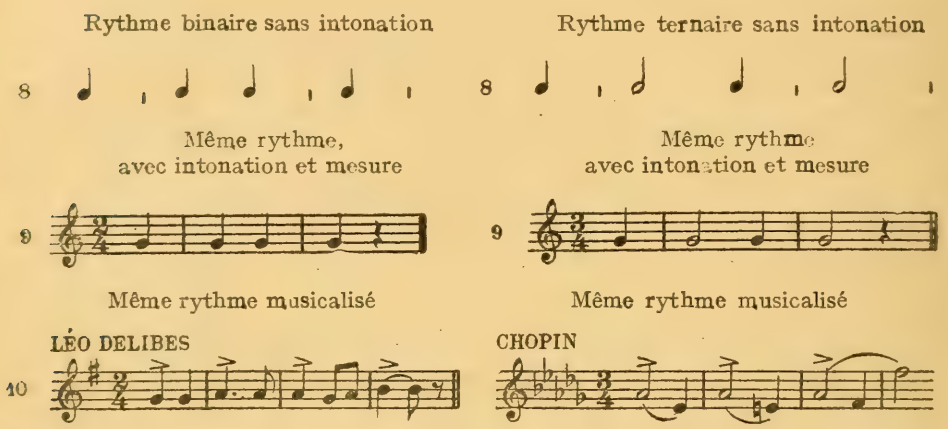
Le deuxième exemple 7 ♩ ♪ ♩ ♪ donne le rythme ternaire (mesures composées).

7bis ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪

6/8 6/4 6/2

Remarque. — La formation des mesures à 4, 5, 7 et 9 temps (simples et composées) n'est qu'une extension de ce qui précède.

Voyons maintenant comment ces deux modèles rythmiques passent de la théorie à la pratique, comment d'éléments rudimentaires qu'ils étaient ils deviennent un instrument de précision pour le musicien.



Pour saisir clairement tout morceau de musique il faut pouvoir ramener à l'une des deux divisions *binaire* ou *ternaire* les durées formant un temps, le nombre de temps formant une mesure, le nombre de mesures formant une phrase.

Au point de vue expressif le rythme binaire est plus énergique que le rythme ternaire. Aussi les compositeurs préfèrent-ils les mesures de nombre de temps et de division de temps binaires pour exprimer des sentiments énergiques, décidés ; tandis que les sentiments tendres, gracieux, sont le plus souvent exprimés par des divisions ternaires.

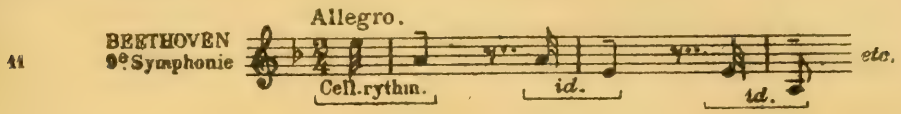
Les marches, les chants héroïques, comme « la Marseillaise », sont écrits dans des rythmes binaires.

La Valse, la Berceuse, le Menuet, etc., sont écrits dans des rythmes ternaires.

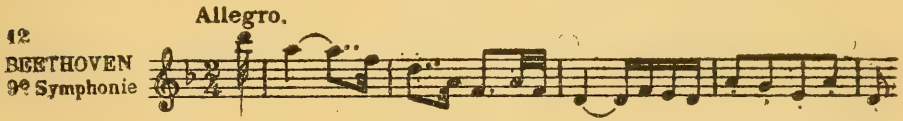
V. — CELLULE RYTHMIQUE

La seule exécution de deux notes accentuées différemment donne naissance au rythme dans sa plus simple expression.

L'unité formée par ces deux notes est nommée « cellule rythmique »



C'est par la succession plus ou moins régulière des cellules rythmiques que sont formés les dessins représentant des membres de phrase. L'enchaînement des ces derniers produits des phrases complètes dont l'ensemble constitue une pièce musicale déterminée.

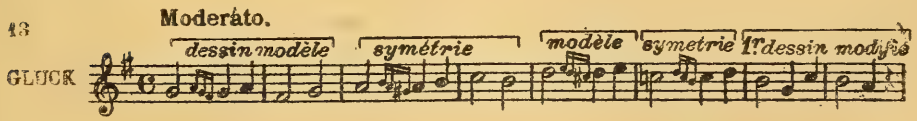


Pour que nous ayons la sensation de rythme il faut que notre oreille apprécie nettement et la succession des cellules rythmiques et les dessins formés par ces cellules.

VI. — DESSIN RYTHMIQUE

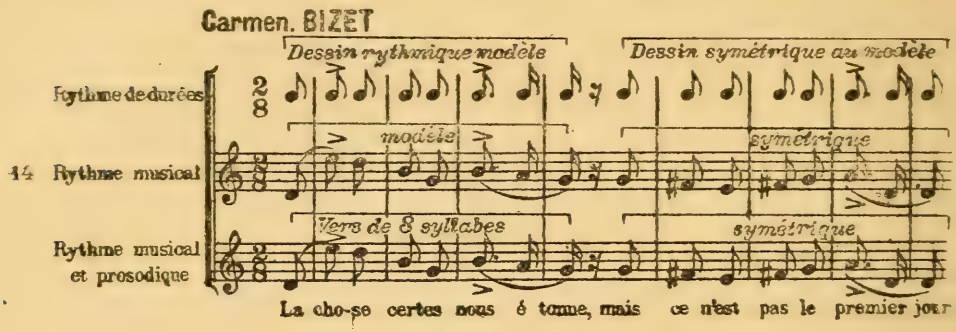
En musique on nomme « dessin » une suite de sons de durées régulières ou irrégulières qui se trouvent entre deux ponctuations, c'est-à-dire deux repos.

Si un dessin se répète plusieurs fois avec plus ou moins de symétrie il prend le nom particulier de « dessin rythmique ».



En prosodie le vers n'est autre chose qu'un dessin de syllabes accentuées et de syllabes inaccentuées comparable au dessin musical.

De la similitude de la musique et de la prosodie il résulte, comme nous allons le voir dans l'exemple ci-après, que le rythme poétique demande un rythme musical et réciproquement :



Remarque. — Le quart de soupir qui termine le rythme modèle ci-dessus est une ponctuation musicale qui correspond à la virgule grammaticale.

VII. — DESSIN MÉLODIQUE

Dans le discours musical il n'est pas nécessaire que les dessins soient étroitement symétriques ; une symétrie absolue serait la négation de la pensée et de l'expression.

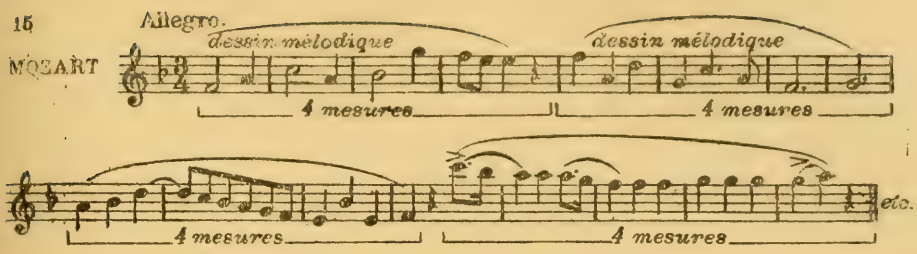
L'art de la composition consiste à écrire non pas des dessins absolument identiques mais des dessins équivalents, soit comme nombre de temps, soit comme rythme.

Cette façon de constituer les phrases n'est nullement particulière à l'art musical. Les vers d'une poésie, par exemple, ne sont pas toujours d'un même nombre de syllabes.

En musique, quand les dessins sont dissemblables de contour, ce ne sont plus des dessins rythmiques mais des « *dessins mélodiques* ».

Ces derniers, bien que différant entre eux de forme rythmique et mélodique, *peuvent* cependant avoir le même nombre de temps ou de mesures comme dans l'exemple suivant :

15 MOZART



Remarque I. — La phrase formée de dessins mélodiques ressemble à la *phrase en prose* en ce sens qu'aucune de ses parties n'est tenue à la symétrie.

La phrase formée de dessins rythmiques, elle, ressemble à la *phrase en vers*, parce qu'elle est composée de parties généralement soumises à des retours symétriques.

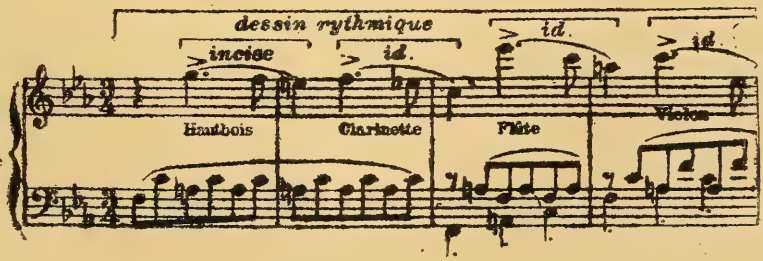
Remarque II. — Au point de vue analytique, le dessin mélodique et le dessin rythmique constituent chacun un membre de phrase.

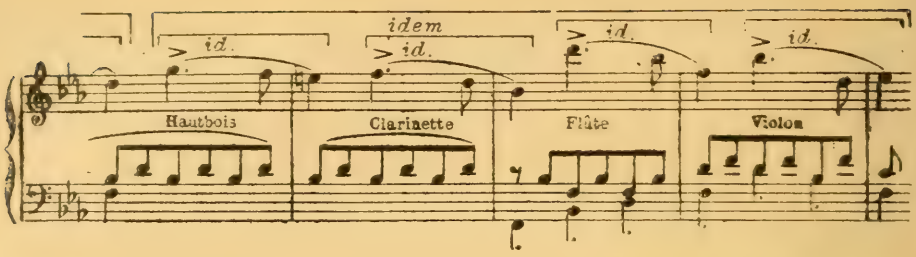
Remarque III. — La succession de dessins rythmiques est beaucoup moins employée par les compositeurs modernes que par les anciens. Dans ce changement il faut voir une recherche d'expression plus forte ou la conséquence d'une ère musicale nouvelle.

VIII. — INCISE

Le dessin musical ne forme pas toujours un ensemble de sons indivisible au point de vue rythmique. Il est souvent divisé, coupé, en petits groupes de notes formant chacun un sens partiel qui entre dans le sens total du dessin. Chacun de ces groupes se nomme « incise ».

16 BEETHOVEN 3e Symphonie

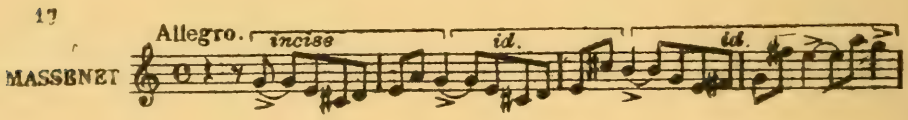




Comme nous le voyons ci-dessus, une incise est au dessin ce que le dessin est à la phrase entière.

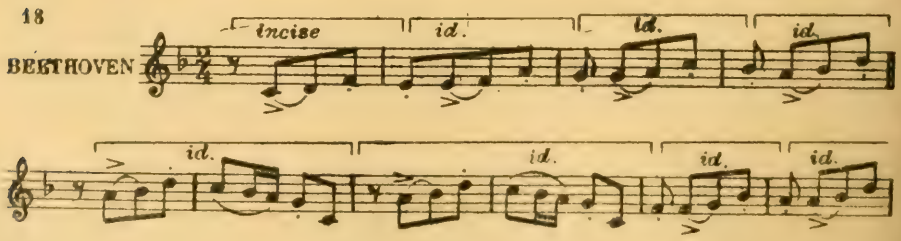
La première note d'une incise doit être accentuée, quelle que soit la place qu'elle occupe dans la mesure (voyez l'exemple précédent).

Par contre la dernière note doit être faible à moins pourtant qu'elle n'ait une valeur plus longue ou qu'elle soit une syncope comme ci-après :



Dans ce dernier exemple, le « sol », note finale syncopée de la 1re incise, est en même temps note initiale de l'incise suivante.

L'incise ne fait pas obligatoirement partie d'un dessin, elle peut à elle seule former une unité indépendante. Cette unité n'est en somme qu'un dessin de peu d'étendue.



En tant qu'unité rythmique l'incise est intermédiaire entre la cellule rythmique et le dessin membre de phrase.

IX. — Accents : métrique, rythmique, pathétique

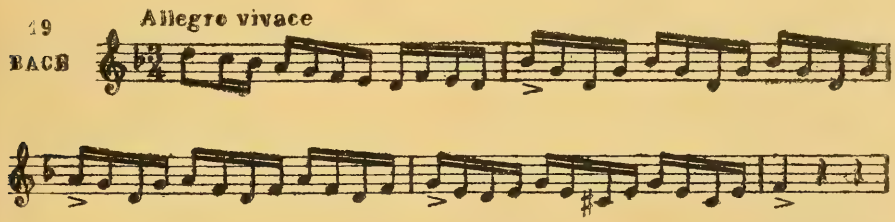
Pour que le langage musical soit bien interprété il faut que les sons soient : 1° ramenés à une unité de mesure quant au nombre, 2° ponctués quand ils forment dessin, 3° accentués rythmiquement et expressivement quand le sens le réclame.

Autrement dit il lui faut trois espèces d'accents : 1° l'accent métrique, 2° l'accent rythmique, 3° l'accent pathétique.

Voyons tour à tour dans quels cas ces différents accents ont leur raison d'être.

Accent métrique

L'accent métrique est celui qui porte sur les temps forts ; il appartient essentiellement à l'accentuation de la mesure. Ainsi envisagé c'est un point d'appui qui donne de la facilité et de l'aplomb à l'exécution, partant de la clarté au langage musical.



Accent rythmique

L'accent rythmique est celui qui marque : 1° le point initial et le point final de tous les dessins (il donne à ceux-ci une ponctuation et un sens) ; 2° les notes qui, par leur durée exceptionnelle ou par leur place dans un dessin, prennent une signification essentielle.

Les dessins différant entre eux par leur structure, il faut à chacun d'eux une accentuation particulière.

C'est pourquoi l'accent rythmique n'a pas de place fixe dans la mesure ; il peut se produire aussi bien sur le temps fort que sur le temps faible.

Dans cet exemple l'accent rythmique initial de chaque membre de phrase est sur le temps faible tandis que l'accent final est sur le temps fort.

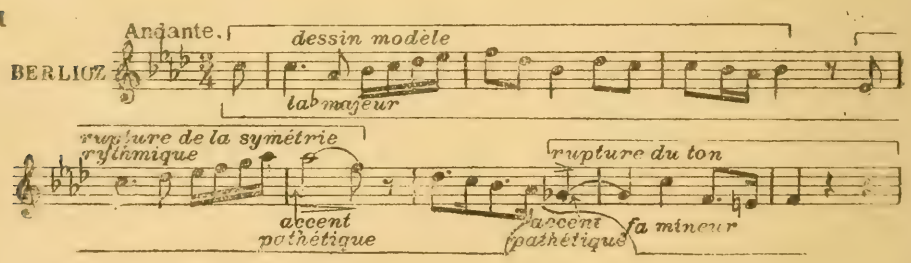
Accent pathétique ou expressif

En musique l'expression résulte de faits exceptionnels qui brisent la régularité du ton, de la mesure ou du rythme.

Les notes qui brisent cette régularité sont nommées pour cette raison : accents pathétiques. Ces accents sont donc en dehors de la mesure et du rythme ; ils affectent les sons dans le sens expressif que leur donne l'irrégularité *tonale, métrique* ou *rythmique.*

L'expression étant le but de l'art musical, l'accent pathétique est le plus important des accents parce qu'il s'adresse au cœur, tandis que l'accent rythmique s'adresse à l'intelligence et l'accent métrique à l'instinct.

21



D'une manière générale voici ce que nous éprouvons quand nous écoutons un morceau de musique : au début, nous cherchons à percevoir le dessin (rythmique ou mélodique) qui établit le ton , la mesure et le rythme. Ce dessin achevé, nous en attendons instinctivement un autre qui ait avec le précédent quelque rapport de symétrie. Si cette succession se produit (une ou plusieurs fois) nous commençons à être intéressés, mais il nous faut bientôt quelque chose de plus. Vient alors une note qui brise la symétrie établie et voilà notre esprit captivé. Cette note a donc une importance capitale, aussi doit-elle être accentuée.

(*A suivre.*) EMILE STIÉVENARD.

CH. VALENTIN ALKAN aîné

ÉTUDE PSYCHO-MUSICALE

Ce fut au commencement de 1872 que M. Elie Delaborde, le superbe pianiste et l'éminent professeur du Conservatoire me présenta à Alkan, avec un empressement plutôt rare, malheureusement chez les confrères.

J'avais fait sa connaissance l'année précédente à Londres, chez Walter Bache, mon ancien condisciple de chez Liszt (1), dans une soirée où nous étions vingt-deux pianistes, parmi lesquels Silas, l'improvisateur hollandais, Jacques Bauer, etc.

Ma présentation à Alkan eut lieu dans un de ses appartements, au numéro 29 de la rue Daru ; car il en avait deux pour ne pas être incommodé par le bruit des voisins : l'un au premier, où il couchait et travaillait, et l'autre, au-dessus de celui-ci, servant de cabinet de toilette, de bibliothèque et de débarras.

On m'a raconté plus tard, que dans le principe il avait eu à sa porte d'entrée une sonnette, composée de trois clochettes, accordées en *Do, Mi, Sol*, destinée à charmer le visiteur, mais l'effrayant plutôt par son vacarme. De mon temps elle n'existait plus.

Les excentricités étaient d'ailleurs assez nombreuses chez lui, en dehors de celle-là. Quand Delaborde et moi, nous lui

(1) Voir mon article *Franz Liszt* dans le *Mercure Musical* du mois d'octobre 1907.

fîmes notre visite, à une heure de l'après-midi, il était encore à déjeuner, à une petite table très proprement dressée et installée à côté de son piano. Il nous apprit de suite qu'il faisait sa cuisine lui-même, avec du beurre qu'il achetait aussi lui-même chez son fruitier ordinaire, dans le quartier des Halles-Centrales. Car il avait un mauvais estomac, qui digérait difficilement, et qui lui aurait joué de mauvais tours, pensait-il, si ses aliments eussent été le moins du monde frelatés. Or il avait la conviction qu'une personne salariée était forcément fraudeuse.

Si se laisser absorber par des préoccupations pareilles eût déjà passé pour une bizarrerie chez un homme à l'abri du besoin, à plus forte raison devait-on être étonné de la trouver chez Alkan, que son art aurait dû élever au-dessus de ces détails prosaïques et dont la recherche de langage et de tenue faisait un parfait homme du monde, gardant la correction gourmée du temps de Louis-Philippe. Je ne l'ai jamais vu autrement vêtu qu'en habit ou en redingote noirs avec cravate blanche et chapeau de haute forme — même quand il allait faire en fiacre ses achats pour la cuisine. Quant à sa conversation, elle était irréprochable comme expressions et très variée comme fond, car, en sa qualité de fils d'un chef d'institution, il avait des notions générales suffisantes pour aborder n'importe quel sujet. Et il faut croire que sous la Restauration les instituteurs n'étaient pas d'opinions aussi avancées que maintenant, car chez lui les idées réactionnaires semblaient être innées, son idole politique étant le Napoléon III des Rouher et des Morny.

Mais son attachement au second empire n'avait pas seulement un caractère politique. Il se souvenait toujours avec beaucoup d'attendrissement de l'accueil aimable qu'il avait reçu chez la princesse de la Moskova, au temps où il passait pour un enfant prodige, à l'âge de 13 à 14 ans, lorsque cette grande dame le faisait entendre dans ses soirées musicales, à cette époque presque uniques à Paris. Ces souvenirs agréables avaient une ombre cependant : Alkan me raconta plusieurs fois combien il avait été affligé le soir où il y avait entendu jouer le jeune Franz Liszt dont la virtuosité, déjà étonnante, l'avait rejeté au second plan. Il en avait pleuré de dépit pendant toute la séance et la nuit suivante il n'avait pu fermer les yeux. Petite « tempête sous le crâne » d'un adolescent, qui n'em-

pêcha pas les bonnes relations ultérieures des deux rivaux momentanés. Elles subsistèrent jusqu'à la mort du « roi des pianistes » qui n'omit pendant aucun de ses séjours à Paris de rendre visite à son camarade de jeunesse.

Une amitié plus étroite lia ce dernier à Frédéric Chopin, non seulement parce que celui-ci vivait ordinairement à Paris, tandis que Liszt n'y faisait que des apparitions passagères entre ses voyages triomphaux dans les différentes capitales de l'Europe, mais parce qu'Alkan se sentait subjugué par le génie du grand compositeur franco-polonais, au souvenir duquel il voua du reste un véritable culte, jusqu'à son dernier jour.

En dehors de lui, il me semble qu'il ne me parla d'aucun autre ami, bien qu'il eût fréquenté avec assiduité la plupart des célébrités musicales de son temps. Parmi les personnes qu'il n'aimait pas au contraire, il faut que je mentionne spécialement Marmontel père, à cause de qui il fut sacrifié au Conservatoire, où sa place était tout indiquée cependant, et encore dans les rangs des professeurs les plus illustres.

Par suite de l'échec ainsi subi, il fut privé aussi de la satisfaction si méritée d'être décoré, omission coupable de l'administration des Beaux-Arts où l'on ne récompensait jadis que des talents officiellement estampillés.

J'ai fait tout mon possible pour réparer cette injustice, vantant son savoir et sa carrière artistique si dignement remplie partout où j'ai cru qu'on pouvait lui être utile à cet égard. Au ministère, on me répondit une année, qu'il n'y avait qu'une croix à donner et que celle dont on disposait était déjà promise à un employé du Conservatoire ! Une autre fois, je croyais déjà tenir pour Alkan l'objet tant convoité, quand il en rendit lui-même l'obtention impossible. Car voilà ce qui est arrivé.

Les Parisiens de ma génération se rappellent encore certainement le comte Ferdinand de Beust, l'ambassadeur d'Autriche-Hongrie si populaire à la fois dans le monde officiel républicain et dans le faubourg Saint-Germain, du temps de la première présidence de M. Jules Grévy (de 1878 à 1882). C'était un homme très spirituel, qui préférait la plaisanterie bon enfant à la froideur compassée, habituelle aux diplomates, heurtant ainsi la pruderie de plus d'une âme mesquine, pour laquelle une attitude ennuyeuse est obligatoire pour quiconque occupe une haute situation.

En sa qualité de Saxon pur sang le comte de Beust avait, outre ses capacités politiques si utiles à la consolidation de la monarchie austro-hongroise, un penchant très prononcé pour la musique. Sa mémoire était surtout remplie de bribes de mélodies qu'il évoquait inconsciemment lorsqu'il se mettait devant son piano ; d'où son erreur de croire qu'il improvisait des œuvres originales. Pour les rendre viables au point de vue musical, il eut recours à mon expérience, sur la recommandation bienveillante du comte Ch. de Kuefstein, son premier conseiller, le prototype du grand seigneur autrichien, et comme notre collaboration obtint quelques succès, je devins rapidement le favori de l'ambassadeur, au grand déplaisir de beaucoup de jaloux et au profit de plus d'un de mes amis.

En cette qualité je circulais à l'ambassade comme chez moi, assistant non seulement aux dîners et aux réceptions, mais même aux visites que l'ambassadeur recevait dans la journée.

Au commencement du mois d'octobre 1879, j'eus ainsi l'occasion de rencontrer chez lui fortuitement le prince Orloff, l'ambassadeur de Russie, dont la femme était une princesse Troubetzkoï, jadis élève d'Alkan. Le comte m'ayant très affectueusement présenté à l'influent diplomate, je pris sur-le-champ la résolution de faire auprès de lui une démarche décisive dans l'intérêt de l'artiste sacrifié.

— Monseigneur me permettra de lui dire, fis-je, qu'il ignore probablement quelque chose, le concernant indirectement.

— Et qu'est-ce que c'est donc, Monsieur ? interrogea le prince avec quelque hauteur.

— Que mon excellent ami Alkan, le grand musicien, n'est pas décoré !

— Ce que vous dites là n'est pas possible !

— C'est la pure vérité cependant, Monseigneur !

— Eh bien ! cela ne le restera pas, je vous en réponds, car je veux m'occuper dès demain de la réparation de cette injustice !

Après m'être confondu en remerciements anticipés, je ne fis qu'un bond de la rue de Las Cases jusqu'à la maison Erard pour prévenir Alkan de cette bonne nouvelle. Il l'accueillit avec beaucoup de joie apparente, mais au fond

il n'en fut pas très enchanté, probablement parce qu'il se sentait humilié par mon initiative. En tout cas, il fit échouer la sincère bonne volonté du prince qui alla neuf fois chez lui sans pouvoir le joindre. Alkan lui rendit ses visites neuf fois sans le rencontrer. La dernière fois l'huissier lui fit remarquer qu'il était inutile de venir dans l'après-midi parce que Son Excellence sortait toujours à deux heures.

— C'est fâcheux ! car, moi, je digère justement jusqu'à deux heures ! fut la réponse stupéfiante de l'original incorrigible. Et sa croix de la Légion d'honneur de tomber à l'eau !

Evidemment ne pas l'avoir était un chagrin pour Alkan, mais de quelle attaque de rage n'eût-il pas souffert, s'il eût été encore de ce monde quand on décora son frère Napoléon, professeur du Conservatoire, avec qui il était à couteaux tirés, pour des raisons que ni l'un ni l'autre ne voulurent jamais m'avouer. Gustave, leur frère cadet, était au contraire le Benjamin de mon ami, non seulement à cause de sa gentillesse mélancolique, mais aussi à cause de sa serviabilité. C'était lui qui s'occupait de l'organisation matérielle des concerts de son frère : impression des programmes, numérotage et distribution des billets, surveillance de la salle et du personnel pendant l'exécution. Aussi, après sa mort prématurée, survenue en 1877, je crois, vit-on cesser la série des « Six petits concerts » qu'Alkan donnait annuellement à l'ancienne salle Erard, salle du rez-de-chaussée. Il introduisit sur leur programme l'innovation mirifique de minuter la durée des morceaux : moyen pratique évidemment pour pouvoir arriver juste, au moment voulu, ou pour indiquer aux serviteurs de venir prendre leurs maîtres à l'heure précise, mais moyen gênant aussi pour l'auditeur, qui est forcément distrait par cette indication par trop rigoureuse des arrêts, rappelant involontairement l'horaire des chemins de fer.

Mais, abstraction faite de ce détail ridicule, les « Petits Concerts» étaient on ne peut plus intéressants aussi bien par le choix des œuvres qu'Alkan y faisait entendre, que par les artistes qui lui prêtaient leur concours : Alard de Vroye, Mme Viardot, Mme Szarvady, et d'autres encore. Naturellement l'organisateur des concerts en réservait la part la plus importante pour lui-même, se faisant valoir soit comme compositeur, soit comme exécutant. En cette dernière qualité, qu'il

jouât du piano ou du pédalier, il avait à lutter contre une timidité qui le paralysait quelquefois complètement. Un soir, il fut obligé, par exemple, après s'être modestement excusé auprès de son auditoire, — de recommencer à deux reprises la *Toccata* en *fa* de Bach.

Pour combattre cette timidité, il faisait des auditions bi-hebdomadaires, les lundis et les jeudis dans l'après-midi, au salon que la maison Erard avait mis à sa disposition depuis sa jeunesse. Quoique j'y aie conduit tous mes amis, il me demanda encore de le présenter dans les maisons où j'étais reçu. Ce fut ainsi que je le conduisis chez Maurice Richard, l'ancien ministre des Beaux-Arts et chez Mme Emile Fourchy, sa sœur. Seulement, Alkan ne voulait rester dans les soirées que de 9 à 10 heures, c'est-à-dire justement avant l'arrivée du monde, devenant ainsi plutôt un embarras qu'une distraction artistique. Il venait chez moi avec la même ponctualité, la poussant à un tel point qu'entendant sonner 10 heures, il était capable de s'en aller au milieu de la conversation la plus intéressante, au grand scandale des personnes rigoristes comme mon pauvre défunt ami, le général Hippolyte Bernard, qui ne lui pardonna jamais de l'avoir quitté une fois dans des conditions pareilles sans même lui avoir dit adieu.

On comprendra aisément que ces manières n'étaient pas faites pour lui créer et lui conserver des amitiés. Pendant les dernières années de sa vie il devint de plus en plus invisible et solitaire ; il pensa même à frustrer de son héritage ceux qui y avaient des droits incontestables. Ce fut ainsi qu'il me parla pendant un certain temps de léguer à l'Etat tout son avoir afin que les intérêts lui permissent de fonder au Conservatoire une chaire nouvelle pour l'enseignement du pédalier (piano muni comme l'orgue d'une rangée de touches pour les pieds). Croyant à la fin que sa décision à cet égard était irrévocable, j'ai accepté un jour la mission d'en avertir l'administration des Beaux-Arts, notamment M. le baron Eugène des Chapelles, alors chef du Bureau des Théâtres, et de prendre avec celui-ci un rendez-vous pour la présentation d'Alkan. Mais, le jour fixé, nous l'attendîmes vainement à la rue de Valois; il n'y vint pas, me mettant dans le plus grand embarras à l'égard de M. des Chapelles. Heureusement celui-ci me connaissait de longue date et il comprit que le coupable n'était pas moi, mais l'hu-

meur fantasque de mon vieil ami. En effet, je le trouvai quelques instants plus tard à la maison Erard, tranquillement installé devant son piano. Pour toute excuse il me dit qu'il avait changé d'avis !

La mort le surprit le 30 mars 1888, dans une situation engendrée par ses habitudes insolites. On le trouva étendu et inanimé dans sa cuisine, devant son fourneau qu'il avait voulu probablement allumer pour faire cuire son repas du soir, après avoir passé, comme à l'ordinaire, son après-midi à la maison Erard. Son enterrement eut lieu, selon le rite israélite, le 1er avril, dimanche de Pâques, circonstance à cause de laquelle il n'y eut que quatre étrangers pour lui faire la dernière conduite : M. Blondel, le chef de la maison Erard, Maurin, le grand violoniste, M. Isidore Philipp, alors jeune pianiste, actuellement professeur au Conservatoire, et moi. Et sa disparition passa inaperçue ; les journaux en parlèrent à peine. Châtiment quelque peu mérité, car il n'avait vécu que pour lui, pour satisfaire ses fantaisies, sans vouloir s'acquitter envers la société de la dette que lui doit tout homme possédant comme lui des qualités exceptionnelles et pouvant par conséquent être un apôtre de l'art.

La seule excuse est, qu'il ne l'a pas fait avec préméditation, puisqu'un jour il s'est écrié devant ma femme : « Est-ce curieux que les gens de talent croient être obligés de ne pas vivre comme le reste du monde ! »

Avant d'aborder l'analyse de la valeur d'Alkan en tant que musicien, il faut que je fasse encore le récit d'une de ses originalités. Elle donne la mesure de sa soif inextinguible de savoir et de ses aspirations inlassables vers l'idéal. Il m'est permis de la citer, malgré ce qu'elle peut avoir de flatteur pour moi, puisque, dans l'espèce, je n'ai été en somme que l'interprète des enseignements de mes professeurs allemands et hongrois. Je lui en communiquai quelques-uns à ses séances hebdomadaires ; ils l'ont tellement intéressé qu'à l'automne de 1873, il me pria de venir le voir régulièrement. Nous choisîmes, à cet effet, l'après-midi des samedis et nous y échangeâmes nos idées au sujet de l'exécution des morceaux qu'il

me faisait entendre. Au bout d'un certain temps, il prit tellement goût à ces entretiens où je lui fis connaître le peu que j'avais appris en Allemagne et en Italie, que, finalement, il me demanda la permission de rétribuer selon ses moyens le temps que je lui consacrais ainsi. Dès lors, il me mit chaque samedi, une pièce de dix francs sur le piano. Je l'acceptai, parce que je sentis qu'il aurait mal interprété mon refus, vu notre différence d'âge.

Tant que durèrent ses « Petits Concerts » je collaborai donc à la composition de leurs programmes — à cet égard, il était cependant assez autoritaire, — et au perfectionnement de l'interprétation. C'est ainsi que j'eus l'occasion de me rendre compte de l'horizon immense de ses connaissances musicales. Il était chez lui dans toutes les écoles du passé, et, comme sa mémoire ne l'abandonnait jamais, les innombrables morceaux qu'il avait étudiés jadis, formaient son répertoire constant, d'une variété extraordinaire.

Et, si c'est un mérite incontestable aujourd'hui encore où, grâce aux éditions complètes ou populaires, les chefs-d'œuvre de l'art musical sont à la portée de tous, combien ne l'était-ce pas davantage chez Alkan, appartenant à une génération musicalement arriérée au possible. J'en sais quelque chose moi-même, puisque, dans le premier concert payant auquel j'ai assisté à Paris, au mois de mai 1864, à la salle Pleyel, j'ai entendu un concerto de Cramer pour piano qu'à cette époque-là on n'aurait pas osé jouer au Conservatoire de Leipzig dans une soirée d'élèves et que, maintenant, on ne ferait pas étudier dans les classes préparatoires du Conservatoire de Paris.

Eh bien ! au milieu de cette Béotie musicale, Alkan se plongeait non seulement dans l'exploration des dernières sonates de Beethoven, du « Beethoven avancé » (comme disait Mme Caruël de St-Martin, cette élève préférée d'Alkan, qui fut plus tard l'une des victimes de la catastrophe du Bazar de la Charité), mais aussi dans les compositions de Sébastien Bach, alors absolument inconnues en France. Dans l'espoir de se les assimiler mieux, étant écrites en grande partie pour l'orgue, il se voua à l'étude du pédalier, au moyen duquel on peut remplacer le premier jusqu'à un certain point, sinon comme intensité et comme variété de timbres, du moins comme interprétation intégrale de la pensée du compositeur.

Certes, être ainsi en avance sur son entourage témoignait en faveur des tendances évolutionnistes du talent d'Alkan qui les devait exclusivement à lui-même. Mais, étant isolées, peu comprises et peu encouragées, elles avaient un caractère factice, artificiel, qui influait défavorablement sur son exécution, la rendant très souvent exagérée aussi bien dans les mouvements que dans les nuances. Il ressemblait à ces personnes qui apprennent une langue vivante étrangère dans la grammaire, sans l'entendre parler, et dont la prononciation est peut-être conforme aux règles, mais reste toujours heurtée et raide. Elles attachent de l'importance à ce qui n'en a nullement dans la pratique, et elles négligent au contraire les exceptions consacrés par l'usage et qui sont d'un emploi courant.

Or, moi, je n'avais pas seulement les notions traditionnelles généralement répandues en Allemagne, qui pouvaient déjà lui être utiles, mais aussi les commentaires de l'école néo-allemande, en beaucoup de cas instructifs et toujours intéressants. Les souvenirs de la correction classique de Moscheles, de Ferdinand David et de Hauptmann, la méthode analytique de Hans de Bülow et les envolées de Liszt et de Rubinstein étaient encore fraîchement gravés dans ma mémoire et mes réflexions procédant de celles de ces maîtres incontestés, lui révélaient des points de vue inattendus d'où il voyait sous un angle tout nouveau les morceaux les plus anciens de son répertoire, et même ses propres compositions. J'attirais son attention sur les effets que l'on obtient, quand on reconstruit un morceau, comme un tout organique, après l'avoir disséqué tant sous le rapport des idées et des motifs que sous celui de son contour d'ensemble. Pendant la préparation de ses programmes, je m'occupais, au contraire, spécialement des nuances et des mouvements, en lui faisant comprendre qu'une certaine brusquerie est souvent à sa place à cet égard, surtout chez Beethoven. Chez Bach, il est important de s'abstenir des « crescendo » et des « decrescendo », car dans ses morceaux formés de blocs de « forte » et de « piano » il n'y a de place que pour les oppositions tranchées.

Et si l'isolement musical d'Alkan lui était très défavorable déjà au point de vue de l'exécution, combien ne le devint-il pas davantage à celui de ses compositions, qui sont en majeure

partie d'une inégalité désespérante. On sent qu'il a l'instinct de toutes les élévations, qu'il s'abreuve aux sources les plus pures et les plus saines de l'art, mais s'apercevant qu'il est incompris, il s'effraie, il semble douter de son idéal et de ses forces, et pour obtenir le pardon de son public déconcerté, il se prête aux pires concessions. Il rêve les hauts faits de la Révolution et de l'Empire et finit par servir dans la garde nationale ! Il traverse l'Europe d'un bout à l'autre, en imagination, il cherche des inspirations dans les émotions religieuses et les récits de la mythologie, et, en réalité, il est plus casanier que le bourgeois le plus sédentaire de la capitale, et il se laisse tyranniser par les menus détails de la vie journalière !

De là les cahots de son style, tantôt savant jusqu'à la pédanterie, soigné jusqu'à l'afféterie, tantôt terre-à-terre, vulgaire et tapageur. De là, d'une part, son originalité poussée jusqu'à l'extravagance dans la forme et le caractère de ses morceaux, — n'en a-t-il pas écrit un pour le piano ayant plus de cent pages, et un pour le pédalier « à quatre pieds seuls », — et, d'autre part, cette manie d'imitation servile, — n'a-t-il pas copié le premier cahier des *Romances sans paroles* de Mendelssohn dans le premier cahier de ses *Chants* en employant les mêmes tons, les mêmes allures ? Ses transcriptions pour piano ou pour pédalier suivent de près celles de Liszt, faisant deviner d'autant mieux que l'idée lui en venait du « roi des pianistes » que, parmi ses transcriptions, on rencontre celles des marches à quatre mains de Schubert ; or, ce sont les mélodies de celui-ci que Liszt avait transcrites de préférence.

Et cependant il a aussi une note à lui, c'est incontestable. Une note, si l'on veut, très estompée, très timidement indiquée, mais qui se fait jour à travers toutes ses hésitations, tous ses tâtonnements, malgré ses efforts pour donner le change sous ce rapport. Il révèle un côté de l'âme hébraïque qui en est incontestablement le plus grand ; il a quelque chose de biblique dans ses *Prières*. Sa ferveur prolixe rappelle les effusions des prophètes et quand il enfle la voix, on croit entendre ces invocations à Jéhovah, l'inflexible, qui punit les crimes des pères en frappant leur descendance jusqu'au septième degré !

Il y avait là une veine magnifique à exploiter, car Mendelssohn n'est que le chantre des sensualités et de la fantaisie israélites et ne semble penser à Samson et aux Philistins

que dans son incomparable *Chant populaire* en *la* mineur qui est, il est vrai, le cri de guerre le plus féroce qu'on puisse imaginer.

La crainte d'Alkan de dévoiler ainsi sa personnalité réelle est incontestablement l'effet de la trop bonne éducation. Elle est, et elle a été surtout en France, contraire au développement de toute initiative individuelle particulière. Meyerbeer ne cachait pas moins sa race, non pas par peur, puisqu'en son temps Wagner n'avait pas encore commencé sa campagne antisémite, mais parce qu'il ne voulait pas se singulariser non plus. Le tempérament juif n'est pas très accusé dans *La Juive* de Halévy elle-même : on y assiste à la cérémonie pascale des Israélites, mais la musique en est néanmoins plutôt française en général.

Cette réserve est d'autant plus surprenante chez Alkan, qu'il assistait de près au triomphe qualificativement, sinon quantitativement immense de la musique de Chopin, saturée d'éléments slaves. Il aurait pu le prendre pour modèle, et ramassant la harpe de David vibrante encore au bout de trois mille ans, rattacher à la musique moderne le trésor mélodique hébreu, et reconstituer le milieu musical dans lequel s'épanouissait jadis la floraison impérissable des psaumes. Mais, étant en mesure de comprendre le grand compositeur franco-polonais, Alkan en fut tellement fasciné, qu'il dut le croire inimitable, et ne sut pas en déduire la véritable signification. Ayant eu souvent l'occasion de l'entendre, il fut séduit plutôt par les qualités du pianiste que par celles du compositeur.

Sous ce rapport, il eût été juste que je lui payasse, moi aussi, nos entretiens. Répondant obligeamment à mes nombreuses questions et me jouant successivement et plus d'une fois tous les chefs-d'œuvre de son immortel ami, il m'initia à la plupart des secrets de son exécution, depuis soixante ans bientôt ensevelis dans sa tombe. Ils se réduisent, à vrai dire, à la conclusion qu'il ne faut pas traiter Chopin comme un romantique ou un réformateur, mais au contraire comme un classique endurci qui, par la force des choses, est poussé au défrichement des domaines de l'art, restés incultes jusqu'à son arrivée. C'est dire que pour l'interprète des œuvres de Chopin le jeu classique est indispensable. En le prenant pour base, il ne doit donc considérer ses amplifications, quelque

géniales qu'elles soient, que comme des accessoires, à la rigueur susceptibles d'être supprimés, et en tout cas dépourvus de tout droit d'empiéter sur le fond lui-même de la composition. Partant de là, les *rubato* que la plupart des pianistes se permettent de faire dès qu'il s'agit d'une composition de Chopin ne sont admissibles qu'aux endroits où ils sont expressément indiqués par l'auteur. Pour prouver la véracité de cette assertion, Alkan me répéta maintes fois l'axiome suivant, professé par Chopin lui-même : « La main gauche doit être le chef d'orchestre, à qui il incombe de régler et de modérer les écarts involontaires et éventuels de la main droite. » Le génie si prématurément enlevé à l'affection d'Alkan, ne pouvait pas être imité au contraire en fait de nuances à ce qu'il paraît, car il n'avait pas beaucoup de force, il n'obtenait donc des contrastes qu'en atténuant ses *piano* à l'infini. Ce fait tout en permettant jusqu'à un certain point l'accroissement de la sonorité initiale, dans les morceaux de Chopin, en exclut absolument l'emploi exagéré dont les virtuoses assaillent aujourd'hui les oreilles de l'auditeur, pour le stupéfier et lui ôter l'envie de juger l'ensemble de l'interprétation.

Avec son mécanisme complet, mais manquant quelque peu d'éclat et d'élégance, avec son savoir de son temps incompris et conséquemment isolant (1), avec ses compositions très bien faites et souvent très réussies (voir la *Saltarelle*, le *Chant* en *mi* majeur, ainsi que ses *Etudes* et ses *Prières*), Alkan est l'incarnation de ce qu'on peut appeler un grand talent, un grand musicien. Ce ne sont ni l'invention, ni l'ambition de créer quelque chose d'impérissable qui lui font défaut mais l'idéal et la conviction qui en découle. En fait d'art,

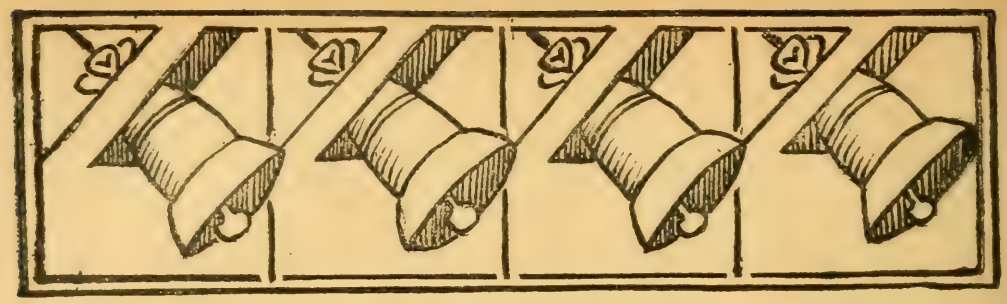
(1) Il me raconta à cet égard l'anecdote suivante. A l'Exposition universelle de 1855, ce fut lui qui fit entendre les pianos et les pédaliers d'Erard au Palais de l'Industrie. Un jour il y interpréta la fugue en *mi* mineur de Bach. Après l'avoir écouté religieusement, un monsieur lui dit alors : « Votre fugue est très bien faite, mais elle ne module pas ! C'est dommage ! » C'est-à-dire que cet inconnu, Alkan n'a jamais su son nom, ne connaissait pas les œuvres de Bach, tout en étant assez musicien pour savoir que l'on doit présenter un sujet de fugue dans plusieurs tons relatifs, et tout en s'apercevant que, dans la fugue en question, le grand Sébastien ne sort effectivement pas du ton de *mi* mineur.

comme en fait d'amour, il faut que l'on croie à une forme concrète de la perfection en dehors de laquelle on ne cherche pas le salut. Théorie évidemment étroite, mais la seule qui soit féconde et qui conduise d'une part à la production des œuvres de caractère, c'est-à-dire de style, et de l'autre à la fondation d'une famille et d'un foyer !

En arrivant à la fin de ces quelques réflexions sur Alkan, homme et artiste, je me demande si elles sont de nature à satisfaire ses mânes ? Elles sont en tout cas l'expression sincère de ma pensée affectueuse, et du plaisir réel que j'éprouve en évoquant son souvenir. Je revois sa figure fine, blanche et rose, encadrée d'une chevelure et d'une barbe argentées bien fournies, et dominée par un front ouvert sous lequel ses yeux brillent pénétrants. Il me semble qu'ils ne me regardent pas avec courroux ; ils doivent comprendre que tout en voulant rester véridique, c'est le désir pieux de rappeler son nom à la génération actuelle, involontairement oublieuse et ingrate, qui m'a mis la plume à la main.

Et cependant il appert de ce qui précède qu'à l'époque o il vivait, Alkan était presque seul à Paris pour veiller avec désintéressement au feu allumé sur l'autel de l'art, et pour le conserver à ceux qui aujourd'hui se réchauffent si avidement à sa flamme, sans savoir à qui ils doivent en grande partie son rayonnement vivifiant !

A. DE BERTHA.



LES IDÉES D'EDGAR POE
SUR LA MUSIQUE

A Maurice Ravel.

Qui ne connaît de l'œuvre d'Edgar Poe autre chose que les contes et poèmes dont des traductions françaises ont paru se demandera sans doute si, même avec le prétexte exceptionnel du centenaire à commémorer (Poe naquit le 19 janvier 1809), l'on est justifiable d'avoir choisi un sujet d'article tel que celui-ci.

Ce n'est sans doute pas dans une revue musicale qu'il convient d'épiloguer sur la fortune posthume des œuvres d'Edgar Poe, œuvres nombreuses et diverses qui, à l'origine, restèrent éparses en des revues oubliées ou rares, parfois sans la moindre signature qui en révélât l'auteur. Il résulta de cet état de choses que les premières éditions dites complètes ne méritaient guère un tel qualificatif. Et ce fut en 1903 seulement — soit cinquante-quatre ans après la mort de Poe — que, grâce aux patientes recherches de quelques fervents érudits, grâce à la découverte de certaines collections de journaux où Poe avait marqué de ses initiales la copie anonyme écrite par lui, une édition que l'on peut considérer comme définitive fut offerte au public. Voilà pourquoi il n'a pas été possible de connaître plus tôt tous les multiples aspects de la personnalité de Poe, les nombreuses manifestations de son activité et de son génie. Et si de ces manifestations celle qu'on se propose d'étudier ici reste, il faut l'avouer, une des moins importantes, ce n'est peut-être pas la moins curieuse, et c'est à coup sûr la moins remarquée jusqu'ici.

Que Poe ait été doué d'un profond sentiment musical, aucun de ceux à qui son œuvre est tant soit peu familier ne voudra en douter. Ce n'est pas qu'il la mentionne souvent dans ses contes, qu'il s'applique dans cette catégorie-là de sa production à compléter les décors ou l'atmosphère en évoquant des sonorités ou des mélodies. Peut-être qu'en l'espèce, l'allusion, dans *La Chute de la maison d'Usher,* à l'art d'improvisateur dont est doué Roderick, à ses fantaisies sur la guitare, qui portèrent la marque de ce recueillement, de « cette intense concentration mentale qui accompagnait chez lui les paroxysmes d'excitation artificielle », à sa « singulière façon de pervertir

et d'amplifier la farouche mélodie qu'est la dernière valse de Von Weber (*La dernière pensée de Weber*) » est-elle la plus significative, pour ne pas dire la seule dont on puisse faire état. On verra plus loin la raison probable de cette abstention, certainement très consciente et calculée — comme tout ce qui caractérise l'art de Poe. Mais dans ces contes, ou du moins dans plus d'un d'entre les meilleurs, une vraie sensibilité de musicien est décelée par le sentiment des progressions et des contrastes, par un je ne sais quoi de l'architecture et de l'atmosphère, par certains moyens de provoquer l'émotion (comme dans *Eléonora, Ligéia, Morella,* où les procédés de développement et de gradation, de rappels, etc. sont, toutes proportions gardées, presque ceux d'un symphoniste, voire dans *la Chute de la Maison d'Usher,* etc.). Poe nous révèle lui-même sa conception du mécanisme d'un tel artifice quand il écrit à propos du *Barnaby Rudge* de Dickens:

« Le caractère du corbeau aurait pu jouer, par rapport à celui de l'idiot, *à peu près le même rôle qu'en musique l'accompagnement par rapport au chant,* etc. »

Les poèmes donnent de la même tendance des indices plus précis. Inutile de rappeler le fameux refrain *Nevermore,* véritable leitmotif aux significations expressives sans cesse variées, et base même de l'architecture du *Corbeau;* ni son poème *The Bells,* étonnante symphonie descriptive, longue et soutenue, où pour évoquer les carillons des cloches, voix de terreur, de deuil ou de bonheur, il emploie les sonorités des voyelles et des consonnes avec un art dont rien, sauf la connaissance de l'œuvre, ne saurait donner une idée. Mais il faut signaler cette conscience, peut-être plus subtile encore, des effets musicaux que révèlent d'autres éléments de sa technique, la combinaison des rythmes et des sons dans les vers et dans les strophes, non seulement en vue de provoquer, comme dans *The Bells,* des impressions physiques, mais pour suggérer par la matière même du poème les émotions les plus diverses. C'est bien en musicien que Poe utilise les couleurs et les rythmes des mots, les allitérations, les retours d'expressions ou de pensées. Mais force m'est, ici, de glisser sur tous ces points, comme sur les évocations explicites de sons musicaux qui sont placés dans maint de ses poèmes (1) — en conformité d'ailleurs avec les idées qu'on va voir exposées. *Ulalume,* la plus étrange de ses conceptions poétiques, une des plus belles comme des plus audacieuses, est peut-être celle qui montre le mieux comment chez Poe le langage peut devenir musique, suggérer par son caractère rythmique et sonore autant que par les idées évoquées (2).

C'est que pour Poe, la musique était l'essence même du principe poétique. On peut le reconnaître rien qu'en lisant ses vers, et l'on en trouve la preuve explicite dans les *Essais* qu'il a consacrés à la théorie de son art: *The Poetic Principle, The Rationale of Verse, Letter to B...* et où il énonce la

(1) Dans *Al Aaraaf* (1829), on en remarque déjà un grand nombre. En note à un vers où il parle de « la voix de l'obscurité », Poe écrit : « J'ai souvent cru entendre distinctement le son de la nuit quand elle monte à l'horizon. »

(2) Voici, d'autre part, un passage d'une de ses lettres où l'on verra jusqu'à quel

conception qui le guide et qui doit — il le répète à toute occasion dans ses critiques littéraires — guider tout vrai poète.

« Je suis convaincu, écrit-il dans le premier de ces Essais, que la Musique, avec ses différentes sortes de mètre, de rythme et de rime, est si essentielle à la Poésie, qu'il n'est jamais sage de la laisser de côté; elle constitue un adjuvant d'importance si vitale, que bien fou est celui qui prétend s'en passer... C'est peut-être dans la Musique que l'âme approche le mieux ce haut but vers où elle s'efforce dès que le Sentiment Poétique l'anime: la création de Beauté d'ordre supérieur. »

Il insiste sur la même idée, presque en des termes identiques, dans son examen des *Ballades de Longfellow*.

« Le vers, dit-il encore, *The Rationale of verse*, peut être considéré comme une sorte de musique inférieure, moins capable. » Et dans la *Lettre à B...*, il précise: « La poésie offre des images perceptibles accompagnées de sensations *in*définies, ce pour quoi la musique reste quelque chose d'essentiel puisque la beauté du son est ce que nous concevons de plus indéfini. La musique combinée avec une idée qui nous charme est poésie; la musique sans idée n'est que musique; l'idée sans la musique, c'est de la prose, par le fait même de son caractère défini. »

Mais ce n'est point sous ce seul aspect de poète conscient de l'importance des effets musicaux dans la technique de son art que nous avons à envisager aujourd'hui Edgar Poe. La partie de son œuvre la moins accessible aux lecteurs étrangers, ses écrits critiques, ses réflexions ou notes rassemblées sous les titres *Marginalia* et *Suggestions* contiennent nombre d'aperçus curieux, parfois ingénieux et même frappants, sur l'art musical proprement dit.

Si bizarre que cela paraisse, Edgar Poe, une fois au moins dans sa vie (1), a fait œuvre de critique musical. C'était en 1845. Il dirigeait alors le

degré de raffinement ses conceptions d'images musicales incorporées à la poésie pouvaient aller. Il s'agit d'un vers du *Corbeau* :

... Balancé par des séraphins dont les pas tintaient sur le tapis de velours.

« Vous avez raison de faire des réserves en ce qui concerne le « tintement » des pas. J'y ai bien songé en composant les strophes. J'ai hésité, puis j'ai compris que cette image m'avait été suggérée par le sentiment surnaturel dont mon esprit était plein : des pas humains, matériels, ne peuvent pas tinter sur un tapis : le « tintement » doit donner une profonde impression de surnaturel. L'idée en elle-même est bonne. Mais si, comme je le crains, cette impression ne se produit pas directement à la lecture, c'est que ma façon de la traduire est mauvaise. »

(1) Deux si l'on fait entrer en ligne de compte sa critique, parue dans le *Burton's Gentleman's Magazine* de mai 1840, des *Mémoires et Lettres de Mme Malibran*, publiés par la comtesse de Merlin, critique développée et de ton chaleureux qui prouve combien le livre l'intéressa. La description technique de la voix de Mme Malibran, qu'on trouve résumée d'après le livre au cours du compte rendu, a été replacée par Poe dans le conte *Les Lunettes*. Dans les *Marginalia* de 1844, on retrouve une appréciation plus courte, mais aussi enthousiaste, du livre et du génie de l'héroïne.

Broadway Journal, où il publia ou republia nombre de ses plus belles productions, tout en s'occupant des actualités littéraires et même dramatiques. Au printemps de cette année, une adaptation de l'*Antigone* de Sophocle fut représentée à New-York avec la musique de Mendelssohn, dont Poe, en sa qualité de critique théâtral, se trouva devoir rendre compte. Voici, de son article, la partie relative à cette musique :

« Ce qu'il y a de plus singulier dans cette représentation, c'est indubitablement la musique de scène. Mendelssohn a dû être inspiré lorsqu'il en conçut le plan : c'était là un essor audacieux et sublime ; un esprit ordinaire y aurait failli. Il eut à lutter contre bien des difficultés : il fut forcé d'abandonner son style naturel, pour adopter le système raide et peu mélodieux du chant grec à l'unisson. Conserver ce caractère distinctif, et néanmoins écrire une musique admissible pour des oreilles modernes, ce dut être pour l'art du compositeur une rude épreuve. Mais il a merveilleusement réussi : la musique, quoique germanisante, reste grecque. Les chœurs sont chantés rien que par des voix d'hommes, et souvent à l'unisson ; quand ils sont harmonisés, les accords semblent résulter naturellement des inflexions de la voix. Les thèmes de chacun des chœurs sont simples, majestueux, dénués d'ornements ; ils participent aux divers caractères des paroles : sérieux et réfléchis, graves et prophétiques, animés et triomphants, sentiments religieux mêlés à la terreur écrasante qui toujours accompagne l'ignorante superstition. Notre intention étant de consacrer à cette musique un article spécial, nous nous contenterons ici de dire quelques mots de l'exécution. »

L'article projeté ne fut jamais écrit, je pense : car rien de pareil ne se trouve dans les *Œuvres complètes*. A la suite des lignes citées vient une critique sévère de la manière dont furent exécutés — faute de répétitions, paraît-il — les chœurs de Mendelssohn.

Ce véritable compte rendu, ni meilleur ni pire qu'un bon nombre de ceux qui paraissent aujourd'hui encore dans des circonstances analogues, est seul de son espèce dans l'œuvre de Poe. D'autres passages caractériseront mieux la manière dont il comprenait la musique.

Ils serait fort curieux de savoir quelle musique Poe a pu entendre (1), celle qu'il préférait. On sait par une de ses lettres qu'il était fort sensible au charme de la mélodie :

« La musique m'impressionne profondément... Elle est la perfection de l'âme, ou de l'idée, de la poésie. Le *vague* de cette exaltation que provoque une mélodie douce (et qui doit rigoureusement être indéfinie, ne pas suggérer trop directement) (2) est le vrai but où la poésie doit tendre. »

On sait encore par les souvenirs de son amie Mme Shew, cités dans la biographie de Poe par M. Ingram, qu'il possédait une belle voix de ténor et chantait bien. Sa femme, la Virginia qu'il adorait, était une excellente musicienne.

Sur les questions relatives à la musique, Poe a été très fortement

(1) Qu'il me soit permis d'exprimer le désir que quelqu'un de mes confrères d'Amérique ait la curiosité de rechercher sur place des renseignements sur ce point. J'accueillerais avec une particulière reconnaissance les indications que l'on voudrait bien me transmettre.

(2) On verra plus loin le développement de cette idée.

influencé par la lecture des ouvrages de Henry Chorley (1). Il a exprimé à plusieurs reprises son admiration pour cet auteur :

« M. Hazlitt parle de la peinture comme Chorley de la musique. Ni l'un ni l'autre n'a été égalé sur son terrain. »

(*Southern Litterary Messenger, Sept.* 1836.)

« En tant que connaisseur de musique, ou plutôt en tant qu'homme profondément versé dans la seule véritable philosophie de cette science, il peut être considéré comme sans rival. » (*Ib.* Octobre 1836.)

Cette admiration était née à la lecture de divers essais sur la musique réimprimés par Harper à New-York : *Essai sur le goût populaire pour la musique. — L' « Otello » de Rossini. — Les compositeurs imaginatifs de musique instrumentale : Haydn, Beethoven, etc.— Le « Messie » de Hœndel. — Quelques mots sur la musique nationale* (2) Poe, rendant compte, en février 1836, de l'édition nouvelle, déclare trouver là « une intime connaissance de la science de la musique, un dévouement noble et passionné à ses intérêts. » (*Ib.*)

En 1844, réflexions faites, il mitige son enthousiasme :

« L'auteur (Chorley) parle de musique comme un homme et non comme un racleur de violon : c'est quelque chose. Il a de l'imagination : c'est encore mieux. Mais la philosophie de la musique lui reste inaccessible, et il n'a bien sûr pas la moindre conception de la physique de cet art. A ce propos — de tous les musiciens soi-disant scientifiques, combien en est-il que nous puissions supposer au courant des faits acoustiques et des déductions mathématiques? Sans doute, j'ai fort peu de relations avec les compositeurs éminents — mais je n'en ai jamais rencontré *un seul* qui n'ouvrît de grands yeux et ne fît : « Oui », « non », « hum ! », « ha ! », « eh ? » dès que je mentionnais le mécanisme de la *sirène*, dès que je faisais allusion aux vibrations ovales se produisant à angles droits. »

(*Marginalia.*)

Est-il bien nécessaire que le compositeur connaisse, je ne dirai pas les vibrations ovales, mais même la sirène? La question sort du cadre de cet article, où il s'agit, au surplus, d'énoncer les idées de Poe et non de les discuter. Mais on regrette dès lors d'avoir à citer, à côté de ces lignes si pleines d'assurance, la petite énormité acoustique que voici :

« Il y a la même différence, ou à peu près, entre les lignes épicycliques de Shelley, *et id genus*, et les vers épiques de Montgomery-le-Feu-et-Flammes, qu'entre les notes d'une flûte et celles du gong d'Astor. Dans l'une de ces deux catégories, les vibrations sont inégales mais mélodieuses ; les autres offrent assez de régularité, mais de musique guère, et de *tintamarre* tant soit peu trop. » (*Ib.*)

Il est vrai que Poe n'était point compositeur.

Vu toutes les lacunes de sa culture musicale, les conditions de milieu

(1) Chorley (1808-1872) commença d'écrire en 1830, dans l'*Athenæum*, dont il fut près de quarante ans durant le collaborateur. Très conservateur, partisan déterminé de Mendelssohn, il protesta avec énergie contre les innovations de Schumann.

(2) Déjà !

fort défavorables et le peu de temps qu'il pouvait consacrer à connaître la musique ou à réfléchir sur cet art (l'acuité et l'envergure de son esprit suffisaient d'ailleurs pour remédier à ce dernier inconvénient), il n'en est que plus surprenant de rencontrer, au hasard de la lecture de ses œuvres, des aperçus aussi justes, aussi profonds que les suivants :

« Bien exploitée, la grande variété d'expressions mélodiques que rendent les notes d'un piano pourrait fournir la donnée d'un excellent conte de fées. Que le poète maintienne chaque touche baissée ; qu'il imagine dans chaque série d'ondes l'histoire joyeuse ou triste racontée par le bon ou le mauvais esprit qui y est emprisonné. Certaines notes racontent à elles seules des histoires intelligibles et véritables. » (*The Opal,* 1845.)

Notée d'abord dans les *Marginalia,* la pensée que voici prendra définitivement place dans le *Principe Poétique* (posthume) :

« Quand la musique nous émeut jusqu'aux larmes — et cela sans motif apparent — nous pleurons, non comme le croit Gravina, par excès de plaisir, mais par l'excès d'une tristesse impatiente et vive que nous ressentons de ne pouvoir, nous simples mortels, nous rassasier de ces extases surnaturelles dont la musique nous offre seulement un aperçu trouble, riche de promesses. »

Cette sensibilité musicale est susceptible de prendre les formes les plus inattendues. On trouve dans les *Marginalia* une remarquable notation de synesthésie, avec une ébauche de théorie de l'audition colorée :

« La partie orange du spectre et le bourdonnement du cousin (qui ne monte jamais plus haut que le *la* de la deuxième octave) me causent des sensations à peu près semblables. Si j'entends le cousin, je vois la couleur. En voyant la couleur, j'entends le cousin.

« Ici les vibrations du tympan au bruit du vol de l'insecte peuvent, par leur influence interne sur la rétine, provoquer des vibrations anormales de cet organe, similaires à celles que provoque normalement, par son influence externe, la couleur orange. Par « similaires », je ne veux point dire « de rapidité égale » — ce serait absurde. Mais par exemple chaque million d'ondulations de la rétine pourrait correspondre à une ondulation du tympan... »

Un *Essai sur les Chansons* (poèmes) *de Georges Morris* résume et défend tout le Credo musical de Poe :

« Ce qui donne à cette branche de la littérature (la composition des poésies destinées à être chantées) son caractère unique, ce qui la sépare bien plus qu'on ne le croit de la littérature ordinaire, c'est qu'elle se rapporte étroitement à la musique, reste dépendante de l'expression modulée (entendez modulation dans le sens de mélodie). Voilà pourquoi elle est indépendante des conventions usuelles et peut se permettre une grande liberté d'allure : cette liberté même lui est indispensable ; il lui faut les coudées franches, point de bornes — un caractère d'*indéfini* que tout musicien, s'il n'est pas un simple racleur de violon, reconnaîtra comme un élément important de la philosophie de cette science — comme l'*âme* même des sensations résultant de la pratique de cet art — sensations qui déconcertent en même temps qu'elles ravissent — et ne raviraient *pas* autant si elles étaient moins déconcertantes.

« Les sentiments qui résultent de la simple conception de sons agréables sont inaccessibles à l'analyse — quoique en dernier ressort on puisse peut-être les ramener à cette reconnaissance purement mathématique d'*égalité* qui semble être *la racine de toute Beauté*. Nos impressions devant la combinaison de l'harmonie et de la mélodie sont plus facilement analysables. Mais une chose reste certaine : que le plaisir *sentimental* que nous cause la musique est proportionné à ce caractère indéfini. Donnez à la musique plus de décision qu'il ne faut — animez-la d'un sentiment quelconque *déterminé* : vous la priverez immédiatement de son caractère éthéré et idéal, qui est, je le crois en toute sincérité, son caractère intrinsèque et essentiel. Vous en dissipez alors la luxuriance rêveuse ; vous dissolvez l'atmosphère mystique qui en enveloppe la nature entière ; vous la privez de son souffle féerique. Elle devient une chose tangible, facile à apprécier — une conception terrestre, terreuse. Elle ne perdra pas, bien sûr, toute sa puissance de séduction, mais tout ce que cette puissance a, selon mon avis, de *distinctif*.

« Le talent trop cultivé, la timidité privée d'imagination estiment volontiers que cette perte de sa plus délicate vitalité (1) est pour la musique un avantage de plus. Même des compositeurs qui devraient voir plus juste recherchent comme une beauté l'expression de caractère déterminé, plutôt qu'ils ne la rejettent comme une tare. C'est ainsi que même de hautes autorités nous offrent des essais d'*imitation* absolue par les sons musicaux. Qui peut oublier, qui peut cesser de regretter les nombreuses erreurs de ce genre où sont tombés quelques esprits de choix, simplement pour avoir attaché une importance excessive aux triomphes de l'habileté technique ? Qui pourra s'empêcher de déplorer les *Batailles de Prague* ? (2). Quel homme de goût ne rira ou ne pleurera sur ces « fusils, tambours, trompettes, espingoles et tonnerres ? « La musique vocale, dit l'abbé Gravina (3), devrait imiter le langage naturel des sentiments humains et des passions plutôt que les roulades des serins de Canarie, que nos chanteurs d'aujourd'hui affectent de copier avec leurs points d'orgue et leurs cadences tant vantées. » Ceci n'est vrai que s'il faut opter entre un parti et l'autre. Si *une* musique quelconque doit imiter *n'importe quoi*, il serait assurément préférable que l'imitation fut limitée selon les vues de Gravina.

« Ce caractère indéfini qui est, pour ne pas dire plus, l'*un* des éléments essentiels de la véritable musique ne doit pas être perdu de vue par celui qui écrit des vers de chansons. »

Edgar Poe tenait beaucoup aux idées contenues dans ce passage qui se trouve trois fois répété : après avoir figuré dans le *Burton's Gentleman's Magazine* de décembre 1839, il revient, à propos des poésies de Tennyson, dans les *Marginalia* de 1844 (notons au passage, dans le même article, cette image si juste : « l'instinct rythmique, chez Tennyson, est si parfait que le poète semble *voir avec son oreille* ») et encore dans ceux de 1849. On est

(1) Je crois devoir traduire ainsi le sens de l'image : *Its more delicate nare.*

(2) La fameuse composition de Kotzwara, publiée en 1780. Elle était pour piano avec violon, violoncelle et tambour *ad libitum* (Cf. Grove, *Dictionary*, I, 208 et II, 596).

(3) On a pu constater que Poe aimait à citer cet auteur peu connu. Je présume que c'est le Dominico Gravina de Naples, vicaire général des Dominicains et auteur d'un traité : *De Choro et Cantu ecclesiastico* (XVIIe siècle), que cite Eitner (*Quellenlexicon*).

donc justifié d'estimer qu'il faut y voir l'expression la plus véridique de sa façon de comprendre la musique.

En ce qui concerne plus spécialement la thèse que contient le second paragraphe cité au-dessus, voici ce que dit Poe dans son *Rationale of verse* :

« Le vers a pour origine le plaisir que cause à l'âme humaine le sentiment d'égalité, d'appropriation... L'idée d'égalité comprend celles de similarité, de proportion, d'identité, de répétition, d'adaptation ou de convenance réciproque... Examinons un cristal : nous sommes tout d'abord intéressés par l'égalité des côtés et des angles d'une de ses faces : l'égalité des côtés nous satisfait, celle des angles double notre premier plaisir. En considérant une deuxième face, semblable à la première sous tous les rapports, notre plaisir semble porté au carré ; une troisième, il semble porté au cube... (1).

« Le plaisir dérivé de l'égalité des *sons* est le principe de la *Musique*. Des oreilles non exercées ne peuvent apprécier que des égalités simples, telles qu'il s'en trouve dans les airs de chansons. Comparer un son simple à un autre les occupe trop pour qu'elles puissent comparer l'égalité de ces deux sons simples, conjointement considérés, avec deux autres sons simples considérés de même. D'autre part, les oreilles exercées apprécient simultanément les deux égalités — quoiqu'il soit absurde de supposer que les deux soient simultanément *perçues par l'oreille*. L'une est entendue et appréciée en elle-même ; l'autre est entendue par la mémoire : l'appréciation du moment se fond et se confond avec l'appréciation secondaire. Un goût musical profondément cultivé jouit ainsi non seulement de ces égalités binaires, toutes appréciées en même temps, mais perçoit avec plaisir, par la mémoire, des égalités dont les termes sont séparés par des intervalles assez grands pour qu'elles échappent entièrement aux profanes. Que ces derniers puissent bien estimer les mérites de ce qu'on appelle musique scientifique, c'est de toute impossibilité. Mais la musique scientifique n'a aucune prétention justifiée à l'excellence intrinsèque — elle convient exclusivement aux oreilles scientifiques. En son excès, elle est le triomphe du *physique* de la musique sur son *moral*. Le sentiment est accablé par le sens. A tout prendre, les partisans de la simplicité harmonique et mélodique ont amplement la haute main dans la discussion —encore qu'il y ait eu bien peu de discussion sur ce sujet-là. » Sur la portée de cette distinction du *physique* et du *moral*, Poe se montre par ailleurs moins intransigeant. Parlant de la traduction, par Longfellow, d'une ballade allemande, il dit :

« Remarquons que le sujet en est plus physique que ne le sont d'habitude ceux des ballades allemandes. Les images en sont plus riches en beauté physique qu'en beauté morale ; et en matière de chansons, c'est cette tendance-là qui est la bonne. Si nous ne nous trompons, c'est surtout parmi les formes du charme physique (nous employons le mot *formes* avec sa signification la plus étendue, embrassant les modifications des sonorités et des couleurs) que l'âme cherche la réalisation de ses rêves de Beauté. »

Encore qu'il ne faille pas s'attendre à trouver dans ces comptes rendus, que souvent Poe écrivit à de longs intervalles, toute la méthodique cohérence

(1) Cette même comparaison est employée à propos de la même thèse, dans les *Marginalia* de 1846.

qui serait essentielle à un traité d'esthétique, on peut se demander si les deux passages ne sont pas contradictoires. La contradiction, somme toute, reste plus apparente que réelle, et peut-être un critique musical de profession..., employant dans le premier le terme de *formalisme* à la place de *physique*, aurait-il évité l'équivoque. En tout cas, ce que dit Poe reste bien conforme à sa définition générale de sa beauté poétique, qui, selon lui, « n'est jamais basée sur une satisfaction d'ordre intellectuel... » (*Philosophy of composition et passim.*)

Je ne crois pas qu'on puisse nier la vigueur des extraits qu'on vient de lire, ni leur fraîcheur. Beaucoup des idées qu'ils contiennent sont excellentes et pourraient être formulées, aujourd'hui encore, telles que Poe les écrivit il y a plus de soixante ans. Il est regrettable que nous n'ayons rien qui nous éclaire sur l'application qu'il faisait de ces principes généraux. Qu'appelait-il musique « scientifique »; quelle était pour lui la musique « simple »; où trouvait-il « ces notes de la harpe terrestre qui, nous le sentons, *doivent* avoir été familières aux anges » (*Poetic Principle*) ? On cherche vainement dans ses œuvres, dans sa correspondance ou dans les souvenirs de ceux qui le connurent des indications sur ce point. Une boutade des *Marginalia* ne nous apporte qu'une bien faible lumière :

« Mozart déclara, sur son lit de mort, qu' « il commençait à voir ce qui peut être fait en musique »; et il nous faut espérer que De Meyer et le reste des spasmodistes commenceront quelque jour à comprendre ce qui *ne peut pas* être fait dans cette branche-là des Beaux-Arts. »

Faute de connaître la musique ou les thèses musicales de De Meyer, comme de savoir qui étaient ces « spasmodistes », il est malaisé d'apprécier l'exacte portée de ce passage.

Pour ne laisser de côté aucune indication, si minime soit-elle, on peut encore relever ces propos attribués à Poe par son contemporain Chivers :

« Bien des hommes que j'ai rencontrés dans ma vie m'ont donné à entendre que ce qui « leur plaisait » en musique était loin en avant de tout ce qui avait jamais été conçu par aucun des compositeurs italiens. D'autres au contraire avaient donné leurs préférences aux chansons nègres. J'ai une fois rencontré un homme qui soutenait que *Sally dans les bois sauvages* (vieille chanson primitive) était bien loin au-dessus de tout ce qu'Ole Bull avait pu composer. Je me suis aussi rencontré une autre fois avec une dame qui ne pouvait saisir aucune beauté dans la musique italienne. Ainsi divague le monde... »

(Cité et traduit dans le *Mercure de France*, 1er novembre 1907.)

Sans vouloir commenter longuement ce passage, il est permis de faire observer que par plus d'un côté il décèle une compréhension assez superficielle de la musique. Et il explique pourquoi Poe a pu écrire un jour :

« Une mélodie enchante. Entendue une seconde fois, elle plaît. Une dixième, elle ne déplaît pas. Une vingtième, et l'on se demande pourquoi on l'admirait. A la cinquantième fois, elle engendre l'ennui — à la centième, le dégoût. » (*Democratic Review*, décembre 1844.)

Mais certains des errements de la musique italienne ne lui échappaient point :

« Sans doute, l'association d'idées est quelque peu singulière : mais je ne puis jamais entendre une foule de gens chanter et gesticuler tous ensemble, dans un opéra italien, sans me figurer que je suis à Athènes, écoutant certaine tragédie de Sophocle où apparaît un grand chœur de dindons (*sic*) qui se met à déplorer la mort de Méléagre. »

(Marginalia.)

Somme toute, il reste assez malaisé de reconnaître dans quelle mesure les opinions émises par Poe sur la musique concordaient avec ses préférences effectives et s'il avait réellement des préférences résultant d'une sélection entre les œuvres musicales qu'il connaissait.

Peut-être faut-il ne voir dans ces deux grandes thèses que des théories tout idéales. Elles ne méritent pas moins d'être brièvement examinées.

L'une, à savoir que le plaisir musical a sa base dans la satisfaction de notre sentiment de l'égalité compréhensivement défini, n'est autre que ce principe, aujourd'hui courant, que le plaisir esthétique est toujours causé par une perception de rapports. Il suffira de remarquer que l'application à la musique en doit être entendue de façon beaucoup moins simpliste. Poe ne la formule pas moins en véritable précurseur.

La théorie du caractère indéfini que doit conserver la musique, à peine de déchoir, c'est aujourd'hui encore celle de tous les adversaires de la musique à programme. J'ai essayé de montrer ailleurs (1) qu'elle ne s'était généralisée qu'à la suite d'un malentendu, d'équivoques dans les définitions ainsi que dans les arguments. Remarquons au surplus qu'en 1839 le problème de la musique descriptive ou à programme n'avait pas la même importance qu'aujourd'hui, et qu'avec les éléments qu'on en connaissait à cette époque, peu de contemporains d'Edgar Poe se seraient risqués à conclure autrement que lui. La leçon que donnent les dernières œuvres de Beethoven n'avait été dégagée que très incomplètement, même par les esprits les plus avertis ; et la grande réforme dont nous sommes redevables un peu à Berlioz et presque entièrement à Liszt ne faisait que s'ébaucher. Sur le terrain très limité où il se place, Edgar Poe a tout à fait raison : il ne condamne que la grossière imitation matérielle considérée comme un but de la musique.

Sa manière de concevoir les fonctions propres de cet art nous aide à comprendre pourquoi il en appelle rarement l'évocation à son aide pour collaborer à l'atmosphère, au décor de ses contes. Sa théorie favorite était que le principe directeur auquel devait se conformer une œuvre de prose était tout différent de celui de la poésie (qu'il identifie, on le sait, avec celui de la musique) :

« En fait, tandis que le *rythme* du poème est essentiel au développement de la plus haute idée que comporte cette forme, l'idée de la Beauté, les artificialités de ce rythme constituent un insurmontable obstacle au dévelop-

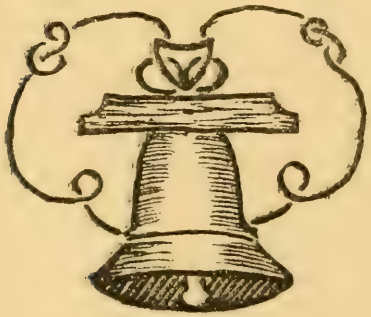
(1) *Bulletin trimestriel de la I. M. G.*, 1908, pages 424 et suivantes.

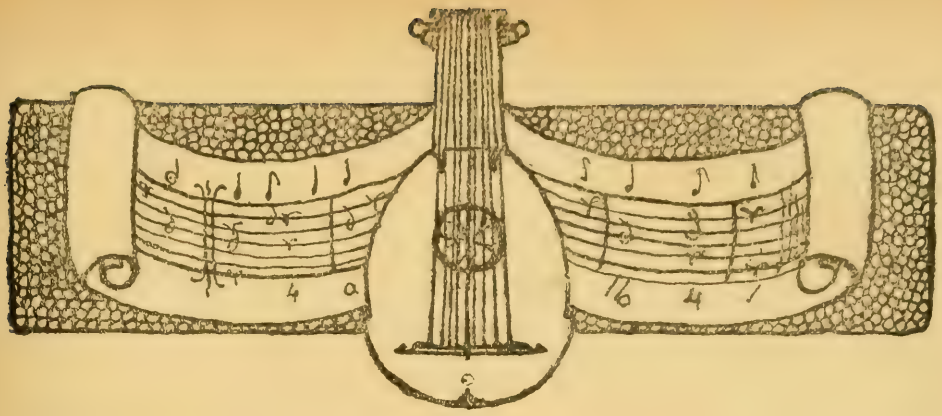
pement de tous les points d'expression ou de pensée qui ont pour base la *vérité*. La vérité, c'est souvent, c'est au plus haut degré l'objet du récit. » (*Essai sur Hawthorne.*)

Les suggestions indéfinies de la musique sont donc incompatibles avec la précision qui doit caractériser tous les procédés évocateurs propres à l'art du conte.

Ce cas particulier nous est une preuve nouvelle de la rigoureuse méthode avec laquelle Poe établit sa consciente esthétique. L'examen d'un des aspects les plus infimes de son œuvre ne fait que confirmer ce qu'en révèle l'étude générale, c'est-à-dire la clarté des vues qui toujours guidèrent l'artiste, la coordination des divers éléments de sa théorie, dont ses créations sont d'insignes preuves par l'exemple. Si bien que les lignes trop peu nombreuses où Poe parla de cet art musical pour lequel il se sentait une si vive inclination méritaient amplement, je pense, d'être citées et rapprochées, fût-ce un peu à bâtons rompus, dans un article d'ensemble.

M.-D. CALVOCORESSI.





LA PREMIÈRE ÉDITION DES MESSES DE DU MONT

TOUT le monde connaît l'extrême rareté des éditions anciennes des *Messes* de Henry Du Mont, dites en plain-chant musical. En raison même de leur vogue extraordinaire pendant le XVIIIe et le XIXe siècle, ces compositions, dont une au moins est encore chantée par toute la France, ont été maintes fois réimprimées. On s'est donc d'autant moins soucié de conserver les exemplaires contemporains de l'auteur ou ceux qui parurent immédiatement après lui que, pendant deux siècles, les éditeurs se montraient plus volontiers disposés à remettre l'œuvre à la presse.

Il y a quelques années, lorsque je préparais l'étude d'ensemble que j'ai consacrée à Henry Du Mont et à son temps (*Un musicien en France au* XVIIe *siècle : Henry Du Mont*, 1906), il m'avait été impossible de retrouver la première édition de ces messes et, par conséquent, de déterminer exactement la date de leur apparition. Aucune bibliothèque de Paris ne contient, en effet, d'édition antérieure à la quatrième (1701) ou à la cinquième (1711). J'avais eu cependant entre les mains un exemplaire de la troisième édition datée de 1685,

qui m'avait été obligeamment communiqué par son propriétaire actuel, M. l'abbé Bonnaire, curé de Vitry-lez-Reims. Cet exemplaire, peut-être unique, provenait de la bibliothèque de Vervoitte.

A la vérité, les messes de Du Mont figuraient déjà, avec une analogue de Nivers et une deuxième anonyme, dans le livre du P. Souhaitty, paru en 1677 : NOUVEAUX ELÉMENTS DE CHANT, *ou l'Essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le Plain-Chant et la Musique de Clefs, de Notes, de Muances, de Guidons ou Renvois, de Lignes et d'Espaces.* Sous le titre de *Messes en plain-chant musical pour les principales festes de l'année par de celebres maistres de Paris,* ces compositions s'y lisent dans la notation par chiffres imaginée par ce religieux. Nous savions donc que l'œuvre de Du Mont était antérieure à 1677. Mais il restait impossible de préciser davantage.

Un hasard heureux vient de me donner, voici quelques semaines, la solution de ce petit problème d'histoire musicale qui peut intéresser les plain-chantistes. Au cours de recherches dont l'objet était tout autre, j'ai découvert à la bibliothèque municipale de Tours un exemplaire, en parfait état de conservation, de la première édition des Messes de Du Mont. Il est daté de 1669. (Bibl. de Tours, n° 4154).

Voici le titre exact de ce recueil qui a, sur les éditions suivantes (depuis la troisième du moins, puisque la seconde me demeure encore inconnue), l'avantage d'indiquer à quelle communauté religieuse Du Mont avait tout d'abord destiné ses Messes :

CINQ MESSES
EN PLAIN-CHANT
COMPOSÉES ET DÉDIÉES
AUX RÉVÉRENDS PÈRES
DE LA MERCY DU COUVENT DE PARIS

Et propres pour toutes sortes de Religieux & de Religieuses de quelque ordre qu'ils soient ; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes de l'année.

par Me H. DV MONT, *Abbé de Silly & Maistre de la Musique de la Chapelle du Roy.*

A Paris... Robert Ballard... MDCLXIX.

Le format, in-folio, est le même que celui des éditions suivantes. Les caractères n'en diffèrent pas non plus. Et, comme les autres, cette première édition ne renferme ni notes, ni préface, ni avertissement d'aucune sorte. Au second folio (le premier étant occupé par le titre), la musique commence, immédiatement au-dessous d'un second titre presque analogue au premier.

Je n'avais pas sous la main les éléments nécessaires pour conférer le texte de cette première édition à celui que nous connaissons par la troisième, la quatrième et la cinquième. Je crois pouvoir affirmer cependant qu'il n'en saurait différer que très peu, si même il en diffère. En tous cas, on y retrouve exactement notés les accidents chromatiques et les indications de valeurs diverses, longues et brèves qui sont caractéristiques de ce genre de plain-chant ainsi que du plain-chant réformé des Oratoriens.

La seule dissemblance, avec les éditions suivantes, est dans l'ordre des messes. Au lieu que partout ailleurs, elles se suivent dans l'ordre des tons : 1er ton, 2e ton, 4e ton, 5e ton, 6e ton, en l'exemplaire de Tours, la messe du 2e ton est reléguée tout à la fin du recueil. Peut-être, en pourra-t-on conclure que la composition en a été, de quelque temps, postérieure à celle des quatre autres et qu'elle fut, en quelque sorte, ajoutée après coup, pendant l'impression du volume.

Pour être absolument complet, il convient d'ajouter qu'on a, anciennement à coup sûr, noté soigneusement l'indication manuscrite des *agréments* qui paraissaient un ornement indispensable à la bonne et agréable exécution de ce genre de plain-chant. Seule, la dernière messe (ici, celle du 2e ton), est demeurée privée de ces annotations qui ne semblent pas toutes, au surplus, dues à la même main. Les signes en sont identiques à ceux que l'on trouve dans les pièces de clavecin du XVIIe siècle, pour marquer le pincement, la cadence, le port de voix et la double cadence. Il s'y joint cependant au moins une indication d'ordre différent : le point placé après la note ou au-dessus. Ce signe, ainsi que nous l'enseigne la *Brevis psalmodiæ ratio* (1634) du P. Bourgoing, de l'Oratoire, était employé dans le plain-chant mesuré oratorien à indiquer une prolongation plus ou moins marquée de la note qu'il affectait. Il est certain qu'il ne saurait avoir dans l'exem-

plaire des *Messes* de Du Mont d'autre signification que celle-là. Est-il défendu de voir, dans l'emploi relativement ancien d'un caractère de la notation oratorienne, une confirmation des rapports étroits qui relient ce que l'on appela plus tard le plain-chant musical au chant réformé de la Congrégation de l'Oratoire, rapports que les contemporains n'ont guère pu ne point apercevoir ?

Quoi qu'il en soit, le fait que, par cette première édition, nous est indiquée la communauté à qui ces messes avaient été dédiées par l'auteur ne saurait que confirmer ce que nous savions déjà du but poursuivi par Du Mont et ses imitateurs. Je ne veux point rappeler ici les étranges considérations et les commentaires baroques dont ces messes et le plain-chant musical, en général, ont été le prétexte de la part de nombreux écrivains religieux. Entre autres imaginations, on ne l'ignore point, ces historiens singuliers qui discutaient sans avoir jamais seulement vu une édition ancienne, se flattaient d'expliquer la vogue de ce chant par la « haute position », comme ils disaient, de son soi-disant inventeur. « L'amour-propre, écrivait l'un d'eux, trouva une certaine satisfaction à chanter comme on chantait à la Chapelle du Roi ! »

Que le plain-chant de Du Mont, loin d'avoir jamais été écrit pour Saint-Germain ou Versailles, ait été composé, tout au contraire, pour le service des communautés, il suffisait pour l'apprendre, d'ouvrir une quelconque des éditions, relativement accessibles, parues au XVIIIe siècle. La dédicace de l'édition de 1669 permet de penser que le compositeur avait même eu surtout en vue les couvents les plus modestes. Du moins, celui de la Mercy était-il de ceux-là.

Ces Pères de la Mercy, ordre de la Rédemption des captifs, avaient fondé leur maison — un simple collège pour ceux d'entre eux qui venaient étudier à Paris — en 1520. C'était rue des Sept-Voyes, au quartier Saint-Benoît. Un siècle plus tard, ils obtinrent par la faveur de la reine Marie de Médicis, en 1613, la jouissance d'un ancien hôpital et d'une chapelle fondée en 1350 par un certain Nicolas Braque, rue du Chaume, au Marais. Quatre chapelains seulement avaient desservi la fondation de Braque. Les religieux qui leur succédèrent ne durent jamais être non plus bien nombreux. Et leur couvent, encore que situé en un quartier alors aris-

tocratique, ne fut jamais des plus fameux. Vers le temps où Sauval écrivait son *Histoire de Paris*, c'est-à-dire vers 1650, les Pères venaient cependant de faire rebâtir et agrandir leur église, cette église où, plus tard, Rameau, à ses débuts, ira toucher l'orgue.

Il n'apparaît pas que cette communauté secondaire ait jamais donné chez elle une place éminente à la musique. Du Mont, voisin de ces religieux, puisqu'il logeait rue Saint-Antoine, le savait mieux que personne. Il n'a certes écrit ces *Messes* que pour permettre à leur chœur de rehausser l'éclat des fêtes solennelles de mélodies nouvelles dont l'exécution ne dépassât pas leurs médiocres ressources.

Son ambition n'allait pas plus loin. Mais, par une singulière fortune, cette œuvre à quoi il attachait peu d'importance peut-être a subsisté, vivante encore, jusqu'à nos jours. Aussi, quelques curieux, sans doute, prendront-ils un certain plaisir à en connaître le texte original, aujourd'hui partout copieusement altéré. Car depuis les premières années du siècle dernier, tout le monde s'est appliqué, en conscience, à le déformer. Il n'est pas jusqu'aux Bénédictins de Solesmes qui, dans leurs livres usuels, n'aient exercé leur zèle grégorien de façon bien étrange, prétendant contraindre le maître de chapelle de Louis XIV à se déguiser en contemporain de Guy d'Arrezzo. Les plain-chantistes qui estimeront décent qu'une composition, ne fût-elle que du XVIIe siècle, soit reproduite et exécutée telle qu'elle est et non telle qu'on voudrait qu'elle fût, sauront désormais où trouver la base d'une édition correcte.

HENRI QUITTARD.

ERNEST REYER

1823-1909

L'artiste qui vient de mourir a droit à plus et autre chose qu'un banal article nécrologique. Aussi bien, comment, pour peu qu'on l'ait connu de près, pourrait-on parler de lui froidement et à la légère ? Il était si différent, en réalité, de ce que tant de gens s'imaginaient, s'imaginent encore ? Il gagnait tant à être contraint en quelque sorte, à dépouiller cette peau d'ours que lui reprochaient les prétentieux ou les gêneurs ! Cet humour, d'une virtuosité légendaire, cette verve inlassable, qu'il avait gardé l'habitude, depuis les ateliers romantiques où fréquentait sa jeunesse, d'opposer narquoisement aux indifférents, cachaient une âme si noble et si enthousiaste !... Une âme d'élite, altière et tendre, capable d'émotions intenses et d'une sincérité absolue, éprise de toute beauté de la nature de l'art, enfin douée d'une prestigieuse éloquence pour l'admirer.

Rarement homme parut, aux esprits superficiels, plus différent de son œuvre, et je sais plus d'un de ses contemporains qui jamais ne l'avaient voulu prendre au sérieux, et, devant l'évidente source de poésie dévoilée par telle de ses œuvres, qui admiraient sans comprendre... Et c'est en effet d'une impression de surprise, — bien vite changée en un respect qui avait peu à faire pour devenir un profond attachement, — qu'on ne pouvait se défendre le premier jour où on le *pénétrait*. Que de découvertes on faisait alors à chaque pas ! Quel poète on rencontrait et de quelle finesse, de quelle pureté de goût !

En vérité, Ernest Reyer occupera une place à part dans l'histoire de l'art français du XIXe siècle. Car, de toutes façons, par sa pensée, et par ses actes, il fut ce qu'on appelle « un caractère ». Il posséda à la fois les deux qualités les plus hautes et les plus rares de l'homme et de l'artiste : l'*indépendance* et la *personnalité*. — Si son indépendance a constamment donné le change,— car il est vrai qu'il la défendait jusqu'à la brutalité, — si

sa personnalité a été impitoyablement jalousée, méconnue, calomniée même, elles lui font, l'une et l'autre, d'autant plus d'honneur qu'il en a volontairement souffert.

C'est en effet une vraie école de caractère, une épreuve morale dont bien peu, sans doute, seraient sortis trempés comme lui, que cette période de sa vie où, arrêté soudain par le parti pris des directeurs, il ne put même pas en appeler au public. On a lu un peu partout les épisodes essentiels de sa jeunesse. Redisons-les cependant, pour la suite des faits.

Ernest Reyer est né à Marseille le 1er décembre 1823. De bonne heure, la passion de la musique s'éveilla en lui, et il ne demandait qu'à la satisfaire par une étude sérieuse, quand sa famille, qui en jugeait autrement, l'envoya en Algérie dans les bureaux d'un oncle trésorier-payeur des armées. Il avait seize ans. Il ne laissa pourtant pas de satisfaire comme il put ses goûts en organisant des concerts et en composant des pièces de divers genres, danses ou motets, jusqu'à une messe. La Révolution de 1848 le libéra; il vint à Paris et se remit entre les mains de sa tante, Louise Farrenc (fille du statuaire Dumont). Celle-ci, qui a laissé la réputation d'une musicienne accomplie, ne pouvait à elle seule remplacer tout l'enseignement du Conservatoire. Reyer n'eut pourtant jamais d'autre maître, sinon ses efforts acharnés pour se débrouiller par la pratique; et ce défaut d'une base technique solide, ce manque de *métier,* on sait trop que toute son œuvre en a souffert. La peinture, elle aussi, offre à notre vue tel chef-d'œuvre de poésie et de couleur (je pense ici à Eugène Delacroix), dont l'auteur ne sut qu'imparfaitement dessiner.

Le jeune musicien apportait toutefois dans la carrière une âme à jamais ensoleillée aux ciels d'Afrique, un instinct invincible d'indépendance, et la résolution bien définitivement arrêtée de n'écrire que lorsqu'il aurait quelque chose à dire. Avouons que c'étaient là des armes peu banales pour la lutte de la vie. Les amitiés qu'il noua dans le monde littéraire et artistique lui apportèrent ses premiers sujets. Théophile Gautier écrivit pour lui l' « Ode symphonie » intitulée *Le Sélam* (5 avril 1850) qui eut la malechance d'arriver après le *Désert* de Félicien David, mais dont le pittoresque était autrement vrai et la couleur locale documentaire, et qui, à le considérer aujourd'hui, offre autrement de valeur musicale. — Méry lui donna ce délicat et fin *Maître Wolfram* (20 mai 1854, au Théâtre Lyrique) où s'épanouit un instant la petite fleur bleue allemande. — Théophile Gautier lui valut encore, à l'Opéra cette fois, un chaud succès avec le ballet hindou *Sacountala* (20 juillet 1858), et Méry imagina à son intention cet *Erostrate* aux chauds parfums d'hellénisme, qui vit la rampe à Bade (21 août 1862) avant de paraître à l'Opéra, huit ans plus tard, pour être reçu... à coups de calomnies. Enfin, un conte des mille et une nuits, féerie, idylle, comédie, lui fut apporté par deux experts du genre, Michel Carré et Jules Barbier: *La Statue* (11 avril 1861) dont Berlioz, avant d'abandonner la plume de critique, put encore saluer la réussite, justifiée par « un sentiment profond, une originalité naturelle de mélodie, une harmonie colorée et une instrumentation énergique sans brutalités ni violences », et dont nous avons applaudi encore, il n'y a pas longtemps, (bien que dans des conditions fort inférieures

aux premières), la grâce poétique et séduisante, avec la fraîcheur toujours jeune d'inspiration. — Au même temps, se rattachent aussi diverses cantates ou mélodies, quelques motets, des chœurs, et une édition fort adroite de 40 *anciennes mélodies françaises*.

Cette période semble ne compter guère, aujourd'hui ; elle est pourtant des plus remarquables à considérer d'ensemble, même après 50 années. Reyer y avait déjà fait preuve, comme pas un, de cette personnalité que j'ai donnée comme sa qualité première et essentielle. Si quelqu'un est original, c'est bien celui-là ! écrivait un critique du temps, qui d'ailleurs semblait peu comprendre en quoi. Reyer était original en ce que, à un moment où les formules de Meyerbeer ou des Italiens, d'Auber ou de Gounod, étaient toutes-puissantes et faisaient subir à tous leurs influence, seul, dès sa première œuvre, il s'en était montré absolument indépendant. C'est plus loin et plus haut qu'il avait cherché ses maîtres. C'est Weber, c'est Gluck, c'est l'Ecole Allemande qu'il avait étudiée passionnément et à qui il se déclarait « redevable du peu qu'il savait, du peu qu'il était ». C'est Berlioz encore, surtout en émule des mêmes aspirations. C'est Wagner enfin, en l'honneur de qui il rompait des lances dès 1857, mais dont il ne s'inspira jamais directement, qu'il n'imita jamais, de près ou de loin, pour qui d'ailleurs son admiration allait jusqu'aux larmes, mais non sans un certain effroi, (le mot, très juste, est de M. de Fourcaud), celui des sanctuaires inaccessibles et inviolables.

De telles fréquentations, de telles passions, étaient le fait d'un esprit peu commun : elles seront toujours comme la sauvegarde de l'artiste. Reyer était même original en un autre point, qui est d'un des plus appréciables qui soient au théâtre, et des plus rares. Bien qu'il eût déjà comme une *marque* à lui, aucune de ses partitions ne ressemblait à l'autre. Tout, — et je suis heureux de me rencontrer ici avec un fin critique, M. Gaston Carraud, — « tout, dans chaque partition, a une couleur et un accent différents. Ce sont d'autres personnages, d'autres époques, d'autres contrées, dont nous garderons le même souvenir que si nous les avions vus. » Et il va sans dire que cette variété de caractère est bien autrement sensible encore dans les deux maîtresses œuvres que nous réservait l'avenir : *Sigurd* et *Salammbô*. Mais nous en sommes loin encore, et c'est ici, au seuil de la renommée la mieux assise et la plus durable, qu'un brusque arrêt se fait dans la carrière d'Ernest Reyer.

Fut-il si brusque, pourtant? Le musicien ne portait-il pas déjà le poids de son originalité, n'était-il pas déjà en suspicion? M. Carraud a raison de le faire remarquer encore : « Cette musique dégage en même temps une poésie qui lui est propre et la distingue entre toutes. De telles qualités sont de celles qui n'attirent pas communément la chance et ne se font reconnaître qu'à la longue. » Il n'avait pas été absolument aisé aux premières œuvres de Reyer d'arriver jusqu'à la rampe : *La Statue*, après réception, ne parut en scène que grâce à des sommations d'huissier ; *Erostrate* fut retiré pour n'être pas avili plus longtemps par les interprètes ; « et personne n'a oublié que les deux ouvrages qui sont aujourd'hui, après *Faust* et *Samson*, la plus solide ressource du répertoire français de l'Opéra, n'y ont été admis qu'après l'épreuve de Bruxelles. »

Mais ces vingt ans et plus de silence presque absolu, qui les imposa, après *La Statue*, et comment Reyer les passa-t-il, tandis que sa maturité de quarante ans s'acheminait impitoyable vers la vieillesse? Ici je laisse parler un ami qui l'a suivi de près et dont le témoignage est sûr entre tous, celui de M. Adolphe Jullien:

« Il faut avoir connu Reyer pendant cette longue période qui s'étend entre la brillante apparition de *La Statue* au Théâtre-Lyrique en 1861 et la représentation de *Sigurd* à Bruxelles en 1884, il faut avoir vu combien, malgré son affectation de philosophie et ses plaisanteries railleuses, cet artiste-là souffrait de ne pas pouvoir communiquer au public les adorables mélodies, les puissantes inspirations qu'il sentait bouillonner dans sa tête; il faut l'avoir vu alors, forcé de se contenter de quelque exécution d'un fragment de son cher *Sigurd* dans les concerts pour se douter du coup terrible qu'il recevait chaque fois qu'un nouveau directeur de l'Opéra — ce fut d'abord Emile Perrin, puis Halanzier, puis Vaucorbeil — se refusait à monter un ouvrage dont on disait charitablement qu'il n'existait peut-être pas et dont l'auteur prêtait à rire avec la prétention qu'il manifestait de le faire exécuter tel qu'il l'avait conçu et réalisé, sans rien sacrifier de cette œuvre bien-aimée aux exigences des directeurs ni aux goûts capricieux du public.

C'est durant ce long temps d'épreuves qu'on put apprécier au mieux non seulement la solidité de convictions, mais aussi la hauteur de caractère et la générosité de cœur de Reyer, car, pas un moment, malgré les cruelles déceptions qu'il put éprouver, malgré ces déboires qui auraient pu laisser chez lui tant d'aigreur, il ne cessa d'employer sa plume à défendre, à soutenir, à pousser en avant des compositeurs plus jeunes que lui et qui pouvaient lui barrer la route à leur tour; jamais il n'hésita — sans être trop payé de reconnaissance — à se créer de futurs rivaux pour épargner à ceux qu'il voyait attendre et languir, d'attendre et de languir aussi douloureusement qu'il le faisait lui-même. Les Lalo, les Saint-Saëns, les Massenet, les Bizet, les Guiraud, les Godard, les Chabrier et bien d'autres encore, lui durent en ce temps-là les encouragements les plus flatteurs et l'aide la plus constante: avec quelle joie des plus sincères le maître ironiste ne salua-t-il pas en particulier l'apparition de *Marie-Magdeleine* et du *Roi de Lahore*, de *l'Arlésienne* et de *Carmen*, de *Namouna* et du *Roi d'Ys!*

C'est qu'en réalité, cet homme qu'on se représentait et qui se laissait volontiers représenter comme un bourru et un sauvage, aimant à donner de terribles coups de boutoir, était en réalité foncièrement bon et d'un dévouement absolu non pas seulement pour ses amis personnels, qui le chérissaient profondément, mais aussi pour ceux de ses confrères qui lui paraissaient faire une besogne utile et viser, ne fût-ce qu'un moment, au même but que lui, à l'idéal si élevé qu'il s'efforçait d'atteindre. »

En attendant son heure, en effet, Ernest Reyer avait hérité de Berlioz, après d'Ortigue, du feuilleton musical du *Journal des Débats*, qu'il rédigea trente ans durant, de 1866 à 1896. Déjà, plus d'une fois, il avait donné ses preuves d'écrivain, dans diverses revues, et par ses souvenirs de voyage, sur l'Ecole Allemande, qui parurent au *Moniteur* en 1864 et ont été reproduits depuis dans l'unique volume des *Notes de musique* qu'il ait

daigné publier. Quant aux articles des *Débats*, il s'y montra tout à fait maître. Que de précieux et amusants volumes ne ferait-on pas avec ces pages que relève d'esprit le plus aigu et où s'apprécie le style le plus libre et le mieux tourné!... « Reyer ne cherchait point à jeter de la poudre aux yeux (dit encore M. Carraud); il ne s'en laissait pas jeter. Sa critique si clairvoyante, si fine, un peu sceptique, philosophiquement courtoise, a des ironies qui font penser à un Berlioz qui n'aurait point de fiel et ne prendrait point d'attitudes. »

Mais ce feuilleton, cette arme... dont il ne se servait que pour les autres, lui donnait en vain une influence enviée, s'il devait trouver toutes portes systématiquement closes devant ses créations musicales.

C'est dès 1864, en effet, que, sans autres guides que son instinct et son goût, sans autres maîtres que ses grands « classiques » à lui (Berlioz et Wagner, dans quelques années, seront des classiques, affirmait-il cette année même, en dépit de l'opinion, dans un rapport officiel), sans autre appui que sa foi dans son art et l'enthousiasme fécond de son inspiration, Ernest Reyer avait commencé de créer cet étonnant *Sigurd*, si différent, si distant des œuvres les plus applaudies de l'Ecole française d'alors. C'est dès cette époque que sa claire vue d'une évolution nécessaire essayait de retremper l'opéra français par la recherche d'un idéal plus fier, plus indépendant, rejetait nettement les divisions coutumières et les formules courantes d'airs, duos, trios, etc., pour exiger de l'action une continuité plus absolue..., fondait de son mieux la déclamation lyrique dans l'harmonie de l'orchestre, enfin, pour obtenir de celui-ci, comme du chant, une interprétation directe des caractères et des sentiments mis en scène, innovait encore par l'emploi caractéristique des motifs conducteurs.

Ce poème pur et chevaleresque, l'un des plus beaux qu'un musicien français ait jamais trouvé à sa disposition, il le devait à son ami Camille du Locle, qui, en puisant dans le *Nibelunge-Nôt* allemand, mais surtout dans l'*Edda* scandinave, avait su très judicieusement reconstituer la légende, avec ses simples éléments héroïques, si propres au génie français. Son intime cohésion avec l'inspiration musicale de l'artiste a donné à l'œuvre cette expression *épique*, qu'on chercherait vainement au même degré dans toute notre Ecole. — Et à ce point de vue encore, comme aux autres, *Sigurd* est une date, *Sigurd* est précurseur.

La partition en était achevée et l'œuvre prête à passer à la scène, avant 1870: on annonçait même son apparition à l'Opéra pour l'hiver de cette année... Les événements, d'abord, puis les directeurs en décidèrent autrement, nous l'avons vu; et ce fut une autre espèce de *légende* qui commença, celle de l'opéra dont on ne parle qu'avec effroi, — ou raillerie, — et que personne n'ose prendre sur soi de faire connaître au public. En vain divers fragments de l'œuvre, assez importants, étaient exécutés avec plein succès dans les concerts (dès 1873), Wagner seul eût semblé plus monstrueux, plus impossible, aux détenteurs de notre première scène, eût été repoussé avec plus d'horreur... Cependant, dès avant cette époque, Reyer était en possession d'un autre sujet de drame lyrique, celui de *Salammbô*, dont l'adaptation scénique avait été combinée par Flaubert lui-même, et dont Théophile Gautier pensait d'abord rédiger le poème, qui finalement devint

l'œuvre de Camille du Locle encore. Mais il ne voulut jamais s'en occuper sérieusement avant d'avoir vu *Sigurd*, enfin naître au monde. Craignait-il pour sa partition nouvelle l'obsession de l'autre, et tenait-il à se détacher de la sereine fierté héroïque de celle-ci avant de rendre la poésie mystique et la passion brutale de celle-là? Il est certain qu'une fois de plus il prétendait faire tout autre chose que ce qu'il avait fait jusqu'alors, et qu'il y réussit. Un seul caractère commun rapproche les deux œuvres : c'est que *Salammbô* évoque, elle aussi, cette impression d'*épopée*, qu'on rencontre si rarement en art, et qu'on n'oublie jamais.

En attendant cette double révélation au grand public, il est à croire, et c'est l'honneur de l'Académie des Beaux-Arts, que Reyer était apprécié à sa valeur par ses pairs. A la mort de Carafa, en 1873, il n'avait pas tenu à la section de musique qu'il ne fût préféré à Bazin, et celle de Félicien David, en 1876, l'y fit admettre à une très forte majorité. C'est encore de cette époque, un peu plus tard, que date sa nomination comme inspecteur des Ecoles de musique des départements, (à la mort de Reber, en 1880), seul poste officiel qu'il ait rempli, — pour ne pas compter celui de bibliothécaire de l'Opéra (dès 1866, à la mort de Leborne), simple hommage rendu à son talent d'écrivain et à ses goûts littéraires.

Venu à son moment, c'est-à-dire à l'heure où l'Opéra, en quatre ans, n'avait trouvé à monter qu'*Hamlet* et le *Faust* du Théâtre-Lyrique..., et l'Opéra-Comique *La Petite Fadette* ou *Vert-Vert, Sigurd* eût-il été compris, et la tentative extraordinaire que Reyer manifestait là, d'une orientation nouvelle de notre vieil opéra, eût-elle porté ses fruits, fait école?... Il est impossible d'en juger avec certitude, mais tout valait mieux pour lui que le silence où il fut condamné. La réputation d'intransigeant dangereux et de wagnérien néfaste dont jouissait alors Reyer s'en fût affirmée et, sans doute, les railleries spirituelles des contempteurs de légendes, comme les insultes systématiques des wagnérophobes, se seraient donné carrière, — nous les avons bien retrouvées encore, le croirait-on? quinze ans plus tard. — Mais, sans doute aussi, et bien plus utilement pour le réveil de notre Ecole somnolente, l'œuvre eût été accueillie avec ces transports d'enthousiasme qu'elle rencontra surtout dans la jeunesse, lorsqu'elle parut à Bruxelles, le 7 janvier 1884, puis à Paris, le 12 juin de l'année suivante. C'est en effet l'honneur du Théâtre royal de la Monnaie d'avoir enfin joué l'œuvre injouable, comme elle fit de *Salammbô*, le 10 février 1890.

L'impression fut encore considérable, et l'opinion, surprise d'abord, fut vite toute soulevée par ce souffle pur de vie, cette verdeur de forme, cette fierté, cette nouveauté d'inspiration, dont elle ne connaissait pas d'équivalent. Les artistes et les poètes, surtout, tous ceux qui ont le sens et la joie du pittoresque, du coloris, de l'expression poétique, furent séduits et charmés à jamais. — C'est que la poésie des sources et des bois, comme les mâles accents des héros légendaires, avaient trouvé chez Reyer un évocateur souverainement éloquent. C'est que les idées abondaient et qu'elles étaient l'expression la plus juste et la plus conforme des caractères et des sentiments. C'est que l'émotion était sincère et communicative. C'est que la pensée de l'artiste transparaissait partout, fermement attaché à l'idéal qu'elle avait entrevu et pleine d'énergie pour l'atteindre.

Cependant il était écrit que chacune des œuvres de Reyer serait un objet de contradiction. Quand *Sigurd* vit enfin s'ouvrir toutes portes devant lui, il se trouva en face d'un autre genre d'opposition, celle des « grammairiens » de la musique. Il était né une nouvelle génération de musiciens qui plaçaient le « métier » avant tout, avant l'invention, avant le génie, qui savaient écrire, admirablement même, sans idées originales, et qui durent constater, avec dépit, que le public non seulement ne les suivait pas, mais allait droit à cet indépendant, cet isolé, dont la force et l'ampleur des idées l'avait remué jusqu'au fond de lui-même... Etrange aventure, que celle de cet artiste que les uns tiennent pour suspect, par principe, comme wagnérien, novateur, auteur de « musique savante », et que les autres dédaignent comme ignorant et railleur du nom commode d' « amateur ! ».

Oui, oui, il est évident que Reyer était sans talent et n'avait *que du génie,* comme le disait un jour à M. Alfred Bruneau, « un compositeur très malin », que celui-ci ne nomme pas. « Il est malheureusement trop certain que son savoir technique n'était pas à la hauteur de son inspiration ; qu'en plus d'un endroit les idées les plus nobles, les plus heureuses trouvailles, à l'orchestre ou dans le chant, sont maladroitement mises en valeur dans l'exécution, et qu'on s'en irrite d'autant plus qu'on les admire davantage. Avoir des idées était pour lui la condition essentielle du musicien, et il aimait à le proclamer. Et certes il n'avait pas tort ! Mais les idées ne suffisent pas toujours si elles ne sont pas soutenues par la sûreté et la continuelle variété de l'écriture. Cette mise en œuvre des idées musicales n'avait à ses yeux qu'une importance trop secondaire, il ne se rendait pas assez compte combien elles risquent de perdre leur éloquence, à n'être pas suffisamment parées. C'est qu'il méprisait les habiletés de facture, il repoussait les artifices de détail, il préférait la rudesse, voire la gaucherie de l'expression, à une « gentillesse » conventionnelle, à une façon de faire qui ne lui eût pas paru sincère... Imprégné de son sujet, de sa situation de ses caractères, vivant en eux, vibrant par eux, il allait de l'avant, à ses heures, sans se presser, d'un pas robuste et convaincu, enfin, comme quelqu'un l'a dit : « esclave de sa sincérité jusque dans ses défaillances. »

Cette sincérité était bien la qualité de ses défauts (1), et ces défaillances étaient rachetées par des envolées d'une suprême grandeur. La « perfection » est-elle toujours si souhaitable ? « Lorsqu'on entend souvent quelque œuvre écrite avec une dextérité et une science parfaites, (fait remarquer M. Pierre Lalo, dont le père a attendu lui aussi, et jusqu'au même âge que Reyer, l'heure de la revanche), il arrive qu'on se lasse d'une adresse superficielle, d'une éloquence sans émotion, d'un savoir qui tient la place du sentiment. Il en est tout autrement d'une œuvre de Reyer. Les passages qui avaient déplu à la première audition ne cessent pas de déplaire. Mais on ne se fatigue

(1) « Il en est peut-être de Reyer comme de Gluck et de Berlioz (a écrit jadis M. G. Servières), dont les défauts ont, plus que les qualités, contribué à la formation de leur talent. Plus adroit, plus fertile, plus rompu à la pratique de son art, aurait-il eu la conscience de n'écrire que lorsqu'il avait quelque chose à exprimer ? Aurait-il trouvé des accents d'un sentiment si vrai, si pathétique ? Si son invention musicale eût été plus égale et plus châtiée, aurait-elle eu autant de saveur, d'élan chaleureux, de force persuasive ? »

pas des autres; on peut les entendre maintes fois sans qu'ils perdent leur saveur; le charme de leur poésie pénétrante ne s'évanouit pas. Et c'est l'avantage de la sensibilité sur le savoir. »

Salammbô surprit moins, — sinon par la nouveauté de son caractère et de son style, totalement différente de l'œuvre précédente, — mais émut peut-être davantage. De fait, si le poème était moins noble, la musique d'un idéal moins pur, la conception marquait plus d'unité, l'écriture était aussi plus ferme, plus nourrie, plus experte. L'œuvre en somme était plus complète. Ce n'est pas en vain que l'artiste avait porté tant d'années dans sa tête, avant de le réaliser, l'héritage de Flaubert (pour lequel il refusait alors maints livrets nouveaux). Mieux que jamais, il avait compris comment, tout en portant toujours le sceau des « classiques », son œuvre pouvait rester moderne et s'animer d'un souffle nouveau. Berlioz s'y était trompé, et cette remarque de M. Adolphe Jullien est des plus topiques, que Berlioz, aveuglé à l'endroit de Wagner, « voyait Gluck à travers Spontini », tandis que Reyer « voyait Gluck à travers Wagner ». Plutôt que Weber, c'est Gluck en effet qui, cette fois, semble inspirer la pureté de cette déclamation si ferme, soit dans l'ampleur des cérémonies religieuses au temple de Tanit, soit dans l'austérité des délibérations du Conseil des Anciens, soit dans les visions et la détresse mystique, et par quelles impressions inédites l'artiste créateur n'a-t-il pas su évoquer le mystère troublant des nuits lunaires et les ardeurs fiévreuses de la passion orientale! Jamais il ne fut plus poète, « le poète, au grand sens antique du mot », comme disait M. Alfred Bruneau.

Ce n'est pas sans peine, même après le triomphe de Bruxelles, que *Sigurd* fit enfin son apparition à Paris, timidement comme par grâce; ce n'est pas sans mutilations surtout, et ce jour-là, Reyer donna, on doit le dire, un grand exemple de fermeté et de conscience. L'œuvre, au dernier moment, fut allégée, par la direction, de coupures tellement nombreuses, inintelligentes, outrageuses enfin, que Reyer jura de ne remettre les pieds à l'Opéra que lorsque justice lui aurait été rendue; et il attendit cinq ans: son œuvre avait alors été jouée 60 fois sans qu'il l'entendît. *Salammbô* fut plus heureuse: on osa la donner en pleine saison, et intégrale.

Ces attitudes altières, intransigeantes parfois et non sans emportements, font partie de la « légende » de Reyer. Je ne puis l'aborder ici, quelque amusants que soient tant de traits originaux, tant de mots définitifs. Mais comme elles nous changent des complaisances et du manque de dignité de tant d'autres, qui n'ont pourtant pas de portes à forcer! Combien elles cachaient de simplicité et de droiture! comme elles lui servaient à fuir, — les témoignages abondent, — les honneurs qu'on voulait lui rendre, et qui, parfois, l'atteignirent pourtant, mais sans qu'il y fût pour rien. (La seule *grand'croix* de la Légion d'Honneur qui soit attribuée à un musicien français lui a été décernée en 1906: et ce fut justice...)

Et je ne sais si elles lui valurent vraiment des ennemis, mais combien ne lui attirèrent-elles pas de chaudes, de dévouées amitiés! Sa physionomie énergique et brusque n'était jamais froide, et portait autour d'elle une atmosphère de franchise et de sécurité. Aussi, quelles causeries rares et précieuses, dans ce petit appartement sous les toits, rue de la Tour-d'Auvergne, dans ce bas et étroit salon algérien, dont la fenêtre ouverte laissait

voir une façon de jardin suspendu, une terrasse inondée de plantes grimpantes et de fleurs aux mille couleurs. C'est là qu'il fallait l'entendre parler d'art, surprendre le sentiment pénétré avec lequel il évoquait les bois et les courbes rocheuses de son cher Mouthier (dans le Doubs), les montagnes et les vues de mer de son bienheureux Lavandou (sur les bords méditerranéens), de toute cette large nature où il courait se plonger dès que la liberté lui était rendue!... Ce véritable artiste, ce poète avait dans ses propos la saveur de la nature même. Ses œuvres sont sobres et inspirées comme elle; et c'est à son contact qu'il prit sans doute cette foi tranquille dans l'au delà, qu'il résumait de ce seul mot: « J'espère! »

HENRI DE CURZON.

Ernest Reyer est mort au Lavandou (Var), le 15 janvier. Ses obsèques ont eu lieu le dimanche 17, au Lavandou, avec la simplicité grandiose d'une manifestation populaire, puis, le lendemain, à Marseille, de la gare à l'église St-Vincent de Paul, et de celle-ci au cimetière St-Pierre, dans des conditions solennelles et aux frais de la ville.

Voici quelques notes documentaires sur ses œuvres et leur exécution:

Homme de théâtre, exclusivement, — comme Grétry jadis, — ses quelques productions dans divers autres genres ne comptent que très peu, ou pas du tout, dans son bagage musical. Je cite simplement quelques *motets*, quelques *chœurs*, quelques pages lyriques avec orchestre, dont la plus connue est *la Magdeleine au désert* (1874), pour basse, enfin une trentaine de *mélodies*, de toutes les époques, dont les trois plus originales, et d'un tour vraiment remarquable, à mon avis, sont: la chanson de Mathurin Régnier, *Pourquoi ne m'aimez-vous?* la *Vieille chanson du jeune temps*, de Victor Hugo, et le « chant diatonique » *Tristesse* (1884). — A part, le recueil des 40 *vieilles chansons du* XIIe *au* XVIIIe *siècle*, choisies et harmonisées par lui, et d'une saveur extrêmement attrayante autant que de la plus piquante curiosité (éd. chez Leduc). — Voici les œuvres dramatiques:

Le Selam, ode symphonique (Théophile Gautier). — Théâtre Ventadour, 5 avril 1850. (Partition chez Choudens).

Maître Wolfram, opéra-comique, 1 acte (Méry). — Théâtre-Lyrique, 20 mai 1854; reprise à l'Opéra-Comique, nov. 1873, et, en dernier lieu, en 1902. (Partition chez Choudens).

Sakountala, ballet, 2 actes (Th. Gautier). — Opéra, 14 juillet 1858. (Inédit ou détruit).

La Statue, opéra-comique, 3 actes (M. Carré et J. Barbier). — Théâtre-Lyrique, 11 avril 1861; reprise à l'Opéra-Comique, avec récitatifs, 20 avril 1878; reprise à l'Opéra, en 5 actes, 6 mars 1903. (Partition chez Choudens).

Erostrate, opéra 2 actes (Méry). — Casino de Baden-Baden, 21 avril 1862; reprise à l'Opéra, 16 octobre 1871, et en dernier lieu, à Marseille, il y a quelques années. (Partition chez Choudens).

Sigurd, opéra, 4 actes (C. du Locle et A. Blau). — Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, 7 janvier 1884; reprise à l'Opéra, 12 juin 1885. (Partition chez Heugel).

Salammbô, opéra, 5 actes (C. du Locle). — Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, 10 février 1890; reprise à l'Opéra, 16 mai 1892.

Ces œuvres connurent en général d'excellents interprètes, mais pas constamment, et pas toujours dès la création. Depuis de trop longues années, à l'Opéra, *Sigurd* et *Salammbô*, en leur qualité de « pièces du répertoire », ont été exécutées de la façon la plus sommaire. Mise en scène, décors, interprétation générale, tout serait à refaire. Reyer avait fini par s'en désintéresser, n'y pouvant rien. Il avait eu jadis, au contraire, les idées les plus arrêtées, du moins sur les interprètes. Elles ne furent pas toujours heureuses, car ce fut une vraie faute que de refuser Jean de Reszké pour la création, à Paris, en 1885, du rôle de Sigurd : il ne retrouva jamais le pareil, et même n'eût jamais de Sigurd vraiment complet, si ce n'est peut-être Albert Saléza, en 1893, lequel venait de s'imposer, pour ses débuts, comme un Mathô de tout premier ordre, véritable créateur du rôle, inégalé depuis, et inégalable. Reyer l'avait soutenu contre tous, pour l'avoir deviné, bien qu'inconnu encore, comme il avait fait de sa plus illustre interprète, « la seule » déclarait-il, Mme Rose Caron. Celle-ci débutait à peine dans la carrière, à Bruxelles, quand Reyer la devina et l'imposa pour Brunehilde (1884). Il n'en voulut pas d'autre à Paris, il n'en admit pas d'autre pour créer *Salammbô*. La simplicité, la sobriété pénétrante, la noblesse de gestes et d'attitudes, la pureté de diction de cette admirable artiste, toute l'impression de poésie qui se dégageait de sa personne la rendait en effet la plus haute incarnation rêvée de ces héroïnes inspirées, et du style même de Reyer.

Voici quels furent les plus intéressants, les plus *créateurs* parmi les autres interprètes de Reyer :

La Statue : Mongauze (1861), Talazac (1878).

Sigurd : Avant les représentations au théâtre : Mme Krauss (1876), Faure, Vergnet, Van Dyck. — Bruxelles : Mme Caron, Mme Bosman, Gresse (1884) ; Paris : Mme Caron, Mme Bosman, Gresse, Sellier (1885), Saléza (1893), Renaud (1891, le meilleur Gautier), Mme Bréval (1898), André Gresse (1904).

Salammbô : Bruxelles : Mme Caron, Renaud, Sellier, Vergnet (1890) ; Paris : Mme Caron, Saléza, Renaud, Vergnet (1892), Mme Bréval, Vaguet (1893).

H. DE C.

UN CONCOURS INTERNATIONAL DE LUTHERIE

VIe CAUSERIE

Les gazettes italiennes nous contaient récemment que d'importants paris avaient été engagés dans des conditions particulièrement originales. Il s'agissait de discerner, par la seule audition, un violon de cent sous d'un Stradivarius authentique. Il paraît que ce fut le violon de cinq francs qui emporta tous les suffrages, dans ce sens, qu'il fut bel et bien pris pour le Stradivarius. Je parierais volontiers à mon tour que, malgré cela, l'infortuné possesseur du Crémone ne demanda pas à troquer son instrument contre l'autre. Chose digne d'être notée, les mêmes gazettes sont muettes sur le nom et l'adresse de la maison qui livre de tels chefs-d'œuvre à si bon marché. Je sais des pays où la réclame commerciale eût été la cause première et la cause finale de ce combat singulier, ou, si vous préférez, de ce singulier combat.

Nous avons été conviés, les 5, 6 et 7 janvier dernier, Salle Gaveau, à une lutte de ce genre, différant surtout de celle dont il est question plus haut par la proportion, et où tout le monde garda son sérieux. Les luthiers du monde entier avaient été invités à concourir, et beaucoup avaient répondu à l'appel.

Dix violons anciens, huit violons semi-modernes prirent part à l'épreuve dont le résultat définitif fut :

N° 1 Violon moderne.
» 2 Stradivarius.
» 3 Violon moderne.
» 4 Guadagnini.
» 5 Guarnerius (Joseph del Gesù.)
» 6 { Montagnana.
Guarnerius (Joseph del Gesù.)
Violon moderne.

Je regrette infiniment de ne pouvoir citer le nom de tous les concurrents, la liste n'en ayant pas été publiée, ce qui est une injustice; les malheureux évincés du *match* final auraient au moins trouvé là, eux aussi, leur petite part bien légitime de publicité.

Avant d'aborder l'examen plus approfondi de cette sorte de plébiscite; je voudrais en signaler une conséquence indirecte dont il y a lieu de se réjouir, et qui est d'attirer de nouveau l'attention du public vers le charme des belles voix et des beaux timbres, de ramener les musiciens eux-mêmes aux saines traditions, à l'amour de ce que l'on appelle la qualité du son. Cette indifférence croissante pour la beauté intrinsèque du son, pratiquée aussi bien par le producteur que par le consommateur, a des causes multiples. La musique moderne, avec ses innovations radicales, les changements profonds de son écriture, tient notre esprit en éveil constant, et l'absorbe au point que l'ouïe ne devient plus qu'un intermédiaire neutre, ne prenant presque aucune part au régal qui devrait lui être destiné. Elle semble ainsi s'échapper du domaine des sens, et devenir, pour les uns, un pur jeu de l'esprit, un kaléidoscope de combinaisons savantes et ingénieuses, pour les autres, une abstraction sentimentale, dans laquelle il est plus tenu compte des intentions spirituelles que des réalisations matérielles. D'autre part, certains compositeurs, désireux de donner à leur pensée une forme absolument neuve, essayent de secouer la tyrannie, trop douce à leur gré, du quatuor dans l'orchestre, et trouvent, en donnant sur lui le pas à d'autres dynasties d'instruments, des effets originaux, une couleur inédite. De telles tentatives sont légitimes et utiles, elles feront sûrement plus tard éclore à maturité une moisson dont il nous est donné de goûter seulement les prémices parfois acides, mais l'instrument à archet, tel que nous l'ont légué les anciens maîtres luthiers de l'Italie, après des siècles de tâtonnements, n'en demeure pas moins le plus parfait de tous les instruments, et le laisser tomber dans le discrédit, c'est effectuer un retour immédiat vers la barbarie.

L'expérience à laquelle nous venons d'assister a des précédents célèbres, et d'autant plus caractéristiques, qu'il s'agissait dans la majorité des cas, non pas comme aujourd'hui de simples copies devant égaler les vénérables originaux, mais d'instruments de forme et de construction nouvelles, ayant la prétention de surpasser tout ce qui avait existé jusqu'alors.

En 1817 Chanot présenta son violon à l'académie royale des Beaux-Arts, à Paris, devant une Commission composée de Gossec, Cherubini, Lesueur, Ch. de Prony et Berton. Le rapport concluait en ces termes:

« M. Boucher, sur l'invitation de la section, avait apporté à la séance l'un des meilleurs Stradivarius connus, et comme il existe en faveur de ces excellents violons un préjugé très avantageux, M. Boucher, pour mettre à même de juger avec impartialité, eut la complaisance de passer dans une salle voisine et de jouer alternativement les mêmes passages sur l'un et sur l'autre instrument. *La Commission entière, dans trois épreuves consécutives, a toujours cru entendre le Stradivarius lorsque M. Boucher jouait le nouveau violon et vice versa lorsqu'il jouait le Stradivarius.* Cette méprise continue a décidé la question en faveur du violon de M. Chanot, qui, quoique fabriqué avec du bois neuf de deux ans de coupe et débité depuis six mois, a pu soutenir sans désavantage une concurrence aussi forte. »

Le 26 juillet de la même année, on demande une épreuve nouvelle devant l'Académie rassemblée. Boucher s'y prête de la même manière, le succès est le même et le violon de Chanot est proclamé bien supérieur à celui de Stradivarius.

En 1818, Félix Savart obtint, avec son violon trapézoïdal, un pareil triomphe devant l'Académie des Sciences. La Commission se composait de Ch. de Prony, Cherubini, Catel, Berton, Lesueur et Biot. Le violoniste Lefebvre fut chargé de jouer alternativement un excellent violon italien et celui de Savart. Le rapport se termine ainsi :

« Il nous restait à faire une dernière épreuve, la plus importante même, et la plus décisive : c'était de prier quelque artiste habile d'essayer le nouveau violon de M. Savart, comparativement avec un violon ordinaire d'excellente qualité... La Commission a invité M. Lefebvre, chef d'orchestre du théâtre Feydeau, à vouloir bien en faire l'essai devant elle. M. Lefebvre s'est rendu à nos désirs avec une complaisance infinie ; il a souhaité de comparer le violon de M. Savart avec celui dont il se sert habituellement, et qui a tant d'expression sous ses doigts. Il a d'abord joué devant nous successivement l'un et l'autre. On a remarqué dans le nouveau violon une grande pureté de son, jointe à l'égalité la plus parfaite ; on sait combien cette qualité est rare et recherchée ; le nouveau violon, entendu ainsi de près, paraissait avoir un peu moins d'éclat que l'autre ! Pour nous assurer de la différence, nous avons prié M. Lefebvre de passer dans une pièce voisine, et de jouer alternativement les mêmes phrases sur les mêmes instruments, sans nous avertir de l'ordre qu'il mettait entre eux ; *alors ils se sont égalés si parfaitement que les personnes les plus exercées les ont confondus constamment l'un avec l'autre,* ou si le nouveau violon a offert quelque différence qui pût parfois le faire reconnaître, c'était *un peu plus de suavité de son.* »

En 1832, l'Académie des sciences et arts de Milan jugea avec autant d'enthousiasme les résultats de C.-A. Galbusera, et les gazettes musicales de l'époque ne tarissent pas en éloges sur la perfection de ce nouveau violon.

En 1867, un amateur de Grenoble, plus modeste, crut seulement avoir retrouvé le vernis des anciens luthiers italiens. Il présenta le résultat de sa découverte à la Société de Statistique des sciences et arts de Grenoble, qui publiera la même année un « rapport sur le vernis inventé par M. Grivel. » Ce rapport, après avoir constaté l'identité d'aspect du vernis Grivel avec le vernis crémonais, se termine par la comparaison de sonorité et de qualité de son des violons de M. Grivel avec des instruments italiens, comparaison tout à l'honneur de l'inventeur.

Ces noms, ces instruments, sont tombés dans l'oubli. Personne aujourd'hui n'achèterait, même comme objet de curiosité, un instrument de Chanot ou de Savart.

Les citations que je viens de faire n'ont pas pour but de dénigrer les juges d'alors. Bien au contraire. J'estime seulement que, étant donné, d'une part, la sélection indiscutable à laquelle appartenaient ces musiciens et ces savants, l'impartialité qui se dégageait *à priori* de leur qualité, et de l'autre la faillite de leur jugement, il y a matière à réflexions, et qu'au lieu de recommencer indéfiniment des expériences, il vaut mieux se demander si elles sont pos-

sibles, jusqu'à quel point et dans quelles conditions. Si nous réussissons à établir la donnée du problème, nous saurons pourquoi l'événement a démenti le passé, et nous pourrons préjuger des résultats que pourrait dans l'avenir donner ce genre de comparaisons.

Avant de nous occuper de l'ouïe comme juge, voyons d'abord un peu ce qui se passe pour d'autres sens, la vue par exemple.

Ceux qui sont appelés à juger des matières précieuses, métaux ou pierres, ont, en dehors de leurs sens, des moyens de contrôle dont l'ensemble forme un *criterium* certain. Avec l'aide des réactifs chimiques, du microscope, de la balance de précision, etc., ils peuvent déterminer d'une façon absolue la nature, l'état de pureté, la densité, le mode de structure moléculaire et de cristallisation, la réfraction, la dureté, etc., etc. Que les diverses opérations de ce contrôle soient faites par plusieurs personnes ou une seule, dans un espace de temps plus ou moins long, cela n'a aucune importance au point de vue du résultat. Il ne saurait s'élever de contestation sur le nombre de carats d'un lingot d'or, les moyens de vérification étant à la portée de tout le monde et le résultat purement objectif.

Chacun sait qu'il existe seulement un petit nombre de personnes dont la vue soit ce que l'on appelle normale. Les défauts plus ou moins importants tels que le daltonisme, l'astigmatisme, le manque de clarté du cristallin, la petitesse de l'angle visuel, les tares du nerf optique ou de la rétine, sans parler de la myopie et de la presbytie, sont si fréquents, qu'en admettant 25 pour cent de vues absolument bonnes nous serons probablement en dessus de la vérité, alors que si l'on interrogeait une centaine de personnes, il y en aurait certainement plus des trois quarts qui prétendraient de bonne foi avoir une vue excellente. Que de jeunes gens se présentent à l'examen, pour entrer dans les chemins de fer, et sont stupéfaits quand on leur apprend qu'ils sont daltoniques, et ne savent pas discerner le rouge du vert!

Revenons à l'ouïe: Voici une salle de concert au grand complet. Parmi les assistants, si vous déduisez les moutons de Panurge, combien estimez-vous qu'il en reste, ayant une opinion personnelle, et soient capables, non seulement par culture, mais encore par caractère, de penser par eux-mêmes? Un quart me paraît bonne mesure. Prenons ce quart, et demandons-nous combien il s'en trouve dans cette sélection intellectuelle, qui soient sains de corps comme ils sont sains d'esprit, dont le sens de l'ouïe soit adéquat à l'entendement cérébral!

L'exemple suivant fera bien comprendre ma pensée:

Un professeur de violon, membre d'un orchestre réputé, me disait un jour qu'un nouveau venu, placé à un pupitre derrière le sien, tirait des sons si aigres, si désagréables, de son instrument, qu'il pouvait à peine en supporter le voisinage. Or, une fois, au foyer, on vint à parler *qualité de son,* et ce même artiste qui distillait de l'acide sulfurique de son violon, se mit à pontifier sur la question, comme s'il était le seul à la connaître, et en réalité il ne s'exprima pas trop mal. Il y avait évidemment divergence entre son sens auditif et son entendement.

Nous voilà donc devant l'impossibilité de trouver des juges qualifiés et des jugements sans appel. Le mode de transaction des instruments à archet, particulièrement des antiques, semble donner raison à cette opinion. En effet,

le marchand vend toujours la marque, jamais la qualité. Pourquoi? parce que la marque a une valeur marchande et non la qualité, et que le marchand qui prétend garantir l'une sait trop bien qu'il ne peut garantir l'autre.

Vous ne sauriez demander mettons vingt mille francs pour un violon sans marque, si bon soit-il, avec la certitude d'avoir fait un contrat valable, tandis que vous pourrez sans crainte obtenir trente mille d'un Stradivarius si mauvais, si détérioré que vous voudrez le supposer. En cas de contestation, les tribunaux vous feront annuler le premier marché, mais valideront sûrement le second.

Maintenant, sans vouloir pousser les choses à l'extrême, prenons deux artistes appelés à choisir chacun un instrument pour son usage personnel. L'un, suivant sa nature, sa technique, ses facilités, son idéal, l'état de son ouïe, prendra peut-être un instrument puissant, robuste, quoique rude et manquant de délicatesse, tandis que l'autre préférera une voix plus douce, un timbre plus moelleux.

Nous constatons par là que le jugement d'un instrument n'est pas purement objectif. Il est partiellement subjectif, et comme il y a une infinie variété de nuances dans l'infinie variété des natures d'hommes et d'instruments, on se trouve devant l'impossibilité matérielle d'établir une classification ayant quelque valeur. — Alors pas de solution? — Allons jusqu'au bout du raisonnement pour la trouver.

Faisons abstraction des intérêts directs ou individuels qui ont une si belle part d'influence sur la manière de voir et d'entendre, des attaches, des amitiés, des sympathies, des antipathies, tenons compte seulement des nombreuses différences de conformation de l'ouïe, de la conformation physique générale, de la technique individuelle, du tempérament, du goût: ne semble-t-il pas alors que, celui qui, poussé par le désir de posséder un instrument, en devient acquéreur, rend de ce fait un jugement singulièrement significatif?

Je ne veux pas prétendre par là que la vogue joue un rôle, et que tel qui vend beaucoup a plus de talent que tel qui qui vend moins. Ce serait déduire à rebours. Que m'importe, à moi, si la maison X vend beaucoup de chocolat, du moment que je préfère celui de la maison Y? Les affiches, les réclames, les primes, les commissions payées aux courtiers pour m'offrir l'article X, changeront-elles mon goût? Chocolat... Violons... N'est-ce pas la même chose?

Et maintenant la conclusion ne semble-t-elle pas découler naturellement:

La seule personne qualifiée pour juger un instrument, est celle qui achète cet instrument de ses propres deniers en vue de son usage personnel. Tous les jugements, portés en dehors de ces deux conditions, sont entachés de suspicion légitime.

Mais, allez-vous vous écrier, une pareille conclusion semblerait impliquer l'impuissance de reconnaître un mauvais instrument d'un bon et ferait résider les qualités non dans l'objet, mais dans l'imagination de celui qui joue ou entend! Cependant les Crémone jouissent depuis environ trois siècles d'une réputation telle... — Très juste. Nous venons d'étudier un seul côté de la question: la comparaison. Et voyez, votre objection vient encore à l'appui de notre conclusion. Du vivant même de Stradivarius les artistes étaient très

divisés à son endroit. Beaucoup lui préféraient les différents Amati, d'autres l'Allemand Stainer, d'autres encore le vieux Maggini, et de nos jours la même division existe toujours. Certains virtuoses recherchent avidement les instruments de Joseph Garnerius à l'exclusion de tout autre, etc.

Si la comparaison et le choix sont, ainsi que nous venons de nous en convaincre, uniquement du domaine de la subjectivité, il n'en est pas de même de la *qualité*.

Il existe un ensemble de facteurs qui font qu'un instrument est incontestablement bon. Ces facteurs peuvent-ils tous être définis et contrôlés? Comment, par qui, dans quelles conditions?

L'étude d'un tel problème est le complément nécessaire de la question qui nous occupe, et nous l'aborderons dans notre prochaine causerie.

LUCIEN GREILSAMER.

LE MOIS

THEATRES ET CONCERTS

A l'Opéra, *Monna Vanna,* de M. Maeterlinck,s'est revêtue d'une musique inutile, mais modeste, sans beauté, mais sans laideur, pauvre d'inspiration, mais riche de souvenirs, et mitoyenne, ou peu s'en faut, entre Wagner et Massenet. M. Henry Février n'y montre aucun génie, mais de l'adresse et du goût.

A l'Opéra-Comique, *Sapho* nous revient, avec l'avantage contestable d'un tableau nouveau, ce qui fait six. Grossièrement découpés, comme à l'emporte-pièce, dans un conte d'une psychologie rudimentaire, ces tableaux n'ont de sens que pour les lecteurs du livre: il y avait, non pas une scène seulement, mais une pièce à faire. MM. Cain et Bernède ont trop d'occupations pour prendre un pareil soin. Quant à la musique de M. Massenet,jamais elle n'a paru si fade qu'en un sujet où il fallait aller jusqu'à la fureur des sens. M. Jean Périer a donné un relief précis à la figure trop épisodique du sculpteur Caoudal, et sa voix claire est une voix qui vit. Mais combien il valait mieux mettre en scène, au lieu de ce vieux lion du second Empire, le sceptique ingénieur Déchelette, dont le raffinement se fût opposé à la candide bassesse de Jean Gaussin!

Enfin, c'est au Jardin d'Acclimatation qu'il nous a fallu cueillir les *Roses du Calife,* dont le livret fut donné à Mme A. de Polignac par M. G. de Dubor. C'était un joli cadeau à faire à un enfant, que cette histoire de roses défendues, d'amoureux égarés dans les jardins et tués par le garde, et d'un calife sanguinaire, qui pourtant, à la voix du muezzin, laisse tomber son poignard levé. La musicienne distinguée qui voulut bien s'en inspirer n'a pu, comme de juste, la prendre entièrement au sérieux, et y a trouvé surtout l'occasion de danses colorées, de récits gracieux, et d'un duo d'amour dont la première partie est fort touchante en sa tendresse mélancolique. Les endroits où il faudrait une émotion véhémente restent au-dessous de l'effet attendu, par la faute du sujet surtout. Peut-être valait-il mieux les traiter avec une douce ironie, dont la musique était très capable. Il n'en faut pas moins remercier tous ceux qui, par leur collaboration active, nous ont permis d'entendre, pour la première fois à Paris, un ouvrage important de cet auteur,

Chanson d'ABOU-LOLA, le Poète aveugle

Paroles
de G. DE DUBOR

Musique
d'ARMANDE DE POLIGNAC

Moderato

p

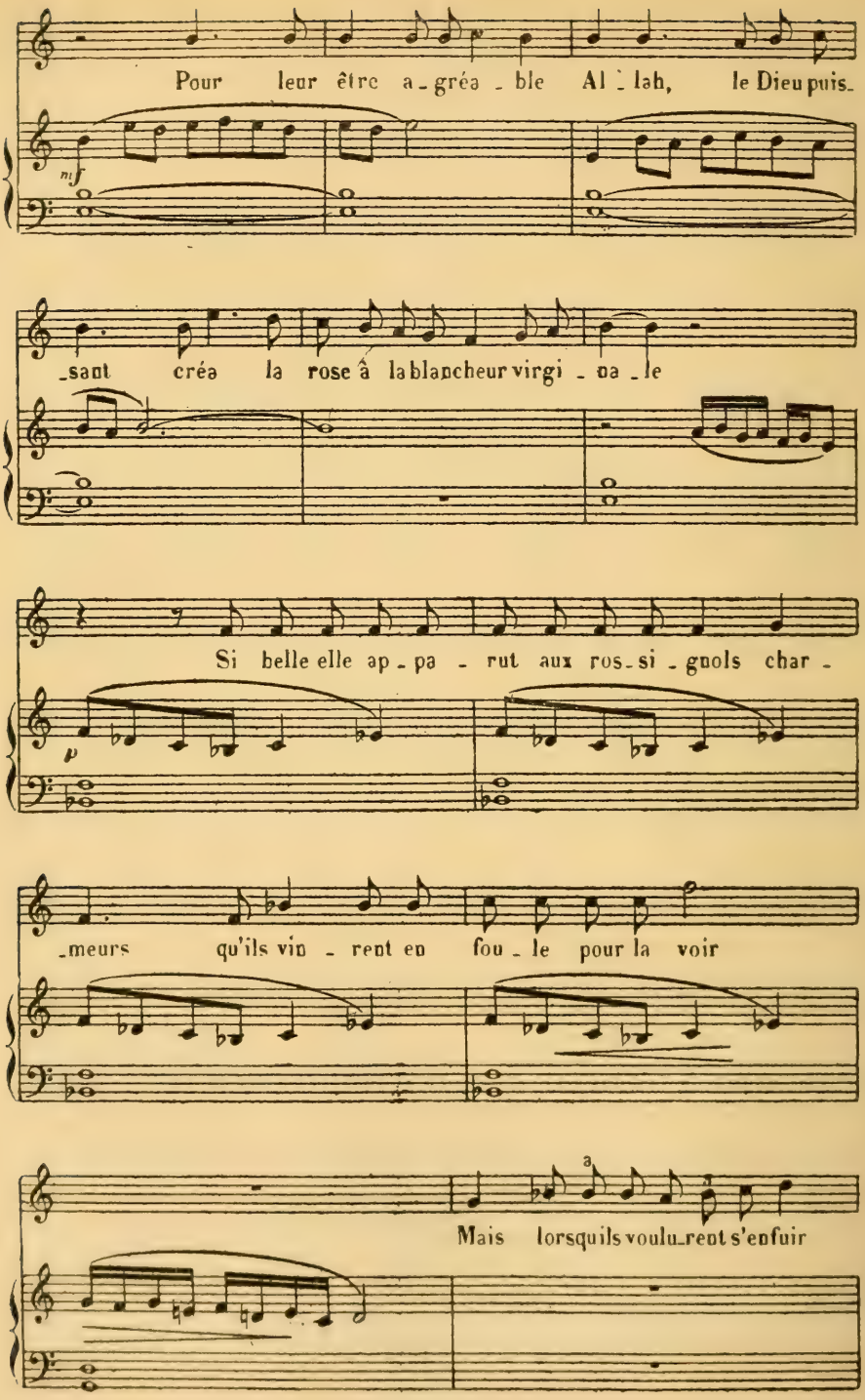
Jadis, le lo_tus régnait en souverain Sur le monde des fleurs

Mais celles - ci se plaignirent à Al _ lah

Que le lo_tus fermait ses co _ rol _ les pen_dant la

nuit Ce roi somnolent leur déplai_sait.

Extrait des *Roses du Calife*, opéra de G. de Dubor et A. de Polignac.
Publié avec l'autorisation de M. E. Mathot.


Pour leur être a-gréa-ble Al-lah, le Dieu puis-
mf
-sant créa la rose à la blancheur virgi-na-le
Si belle elle ap-pa-rut aux ros-si-gnols char-
p
-meurs qu'ils vin-rent en fou-le pour la voir
a
Mais lorsqu'ils voulu-rent s'enfuir

les é_pi_nes déchi_rèrent leur frêle corps et le sang de Bulbul tombant

sur les ro_ses, leur fi_rent des ta_ches ver_meil_les.

Ainsi naquit la rose rou_ge

digne d'être mis à part, entre toutes les femmes qui depuis l'antiquité grecque, se sont occupées de musique. Car Mme de Polignac possède ce qui à toutes manquait : un sentiment personnel de son art. Quant au métier, ce n'est pas qu'il lui manque, mais parfois elle se hâte, parce qu'elle ne s'intéresse pas à ce qu'il lui faut écrire. Ces négligences disparaîtront lorsqu'elle aura trouvé un sujet à sa convenance. Ce sont les incertitudes de la jeunesse. D'ailleurs il ne faudrait pas prendre pour des maladresses certaines brusqueries voulues de l'orchestre, qui traduisent le contraste intime, bien personnel aussi, d'une tendresse éprise de férocité.

Les Concerts Chevillard nous ont fait connaître deux aimables mélodies de Mlle Nadia Boulanger, et les *Variations plaisantes sur un thème grave*, de M. Roger Ducasse, pour harpe et orchestre. C'est de fort bonne musique, franche, nette et robuste comme la poignée de main d'un ami. La couleur est liée, sans mouchetures, mais non sans force, et toujours intéressante. L'invention, le style, l'idée même de l'œuvre témoignent d'une maturité que n'annonçait pas l'âge de l'auteur.

A l'un des précédents concerts, Mme Jeanne Raunay avait chanté un air célèbre du *Freischütz* avec cette mélancolie, puis cette fougue qui seules lui conviennent, et que seule elle lui donne. La virtuosité de Weber est l'image de la passion juvénile : voilà ce que nous avons tous compris en l'écoutant.

LOUIS LALOY.

SOCIETE G.-F. HÆNDEL

La Société Hændel a inauguré ses séances, salle de l'Union, rue de Trévise, le samedi 30 janvier dernier, par un très beau concert, qui a révélé, avec nombre d'œuvres inconnues à Paris, le talent remarquable d'un jeune chef d'orchestre : M. Félix Raugel. Avec les éléments dont il dispose, et qui sont jeunes et un peu incertains, mais pleins d'ardeur et de bonne volonté, il est arrivé à donner d'œuvres redoutables de Hændel une impression juste, forte et vivante. Il a l'autorité, le rythme, le sens de cette puissante musique, ce mélange de fougueuse surabondance et de raison volontaire, qui est l'âme de cet art. Pour tout dire, jamais le fameux *Halleluja* du *Messie* n'avait encore été exécuté en France avec cette ampleur passionnée.

J'ai dit, dans le dernier numéro de la *S. I. M.*, combien je me réjouissais de la fondation de la Société Hændel, et combien elle me paraissait venir à son heure. Certains articles, parus depuis, sont venus appuyer mon opinion, en prouvant combien Hændel était inconnu en France. Un de mes plus éminents confrères, en adressant ses vœux de bienvenue à la jeune Société, écrivait que « Hændel est monotone, qu'il manque de variété dans

le sentiment, dans l'expression, dans la forme, qu'il manque de vie intime, qu'il ignore la piété pénétrante, les larmes, la douleur intérieure, etc. » — On pourrait dire plus justement qu'une telle appréciation ignore les neuf dixièmes de l'œuvre de Hændel, ou qu'elle n'en tient pas compte; elle ne s'applique, tout au plus, qu'à une demi-douzaine d'œuvres, seules connues et vulgarisées par la routine des concerts, peut-être parce qu'elles sont plus vulgaires. — Hændel fut le plus grand dramaturge musical, et le plus passionné du XVIIIe siècle, avant Gluck; ses quarante opéras, ses trente Oratorios, ses Psaumes sublimes et tendres, embrassent toutes les passions; — et il s'en faut que ses Oratorios soient uniquement « élevés à la gloire de Dieu », comme on le répète toujours; qui les regarde comme des œuvres religieuses, et non comme des œuvres essentiellement humaines, se condamne à ne pas comprendre les plus beaux d'entre eux (1). Aucun musicien du XVIIIe siècle n'a exprimé autant de passions diverses, — passions individuelles, ou passions collectives; — et toutes les formes musicales de son temps, il les a essayées avec une telle maîtrise que, bien des fois, on a pu s'y tromper, et attribuer à Stradella, ou à Erba (?), ou à Urio (?),des œuvres qui, selon toute probabilité, sont de lui, — comme M. P. Robinson semble l'avoir démontré. Quant à nier la profondeur de sa vie intérieure, c'est méconnaître tant d'œuvres touchantes, comme le *Funeral Anthem,* d'où le *Requiem* de Mozart est sorti, ou comme ce *Psaume pour les pauvres enfants,* où se dévoile un grand cœur, qui avait la pudeur hautaine de ses émotions, et se défiait des effusions sentimentales.

La Société Hændel avait fait choix, pour son premier concert, de trois œuvres de Hændel, qui montraient les faces les moins connues de son génie: l'ouverture d'*Agrippina* (1708), avec sa fougue dramatique, qui tranche au milieu de toutes les ouvertures du temps; — le chœur final du premier acte de *Salomon* (1749), qui est une merveille de grâce et de poésie de la nature (2); — et le *Psaume pour l'Hôpital des enfants trouvés* (1749), où se montre, à côté de pages tout imprégnées de bonté et de pitié affectueuse, une puissance d'épopée populaire. — M. G. Carraud, dans un article récent, me demandait, avec quelque ironie, où et quand on avait vu un grand musicien « populaire ». Je répondrai qu'il y a, dans l'histoire de la musique, toute une lignée de musiciens « populaires », qui va du vieux Cavalli à Gluck, en passant par Hændel, et qu'on les reconnaît, non seulement à ce qu'ils ont écrit pour des occasions et des publics populaires, — (l'Opéra populaire de Venise, le Covent Garden du temps de Walpole, ou les jardins du Vauxhall, etc.), — mais surtout à ce qu'ils écrivent, en une langue immédiatement accessible à tous, des pensées collectives, de grandes passions communes. Qui comparera Cavalli à Monteverdi, ou Gluck à Rameau, saura ce que je veux dire, et qu'il s'agit bien là de deux races d'esprits et d'arts, entre lesquelles je n'établis pas de vaine hiérarchie, mais qui sont aussi tranchées que le jour et la nuit. Le type de la plus haute musique « populaire » me semble fourni par Hændel, aussi bien dans ses musiques de plein air, comme

(1) Tout récemment encore, notre collègue, M. Alfred Heuss, de Leipzig, en faisait la juste remarque, à propos d'une exécution nouvelle de *Samson.*

(2) Au dernier moment, ce chœur a été remis au prochain concert.

la *Feuerwerkmusik* (la *Musique du peu d'artifice*), ou la *Wassermusik*, que dans telles pages monumentales de ses Psaumes et de ses Oratorios. Ce sont de grandes fresques, largement exécutées, pour de vastes espaces et de vastes publics. On y entend chanter des peuples. Et, en vérité, des peuples ont chanté cette musique. Est-il une petite ville allemande ou anglo-saxonne, ou l'*Halleluja* du *Messie* ne soit connu et aimé? Et, pour plaire à tous, en est-il moins digne de plaire à l'élite? L'autre soir, en l'écoutant, à la fin de l'*Anthem XVI*, dont il forme la conclusion, nous sentions encore l'ivresse qui saisit le public anglais, lors des premières exécutions, le forçant impérieusement à se lever, — comme il advint aussi, la première fois qu'on exécuta *la Chevauchée* de la *Walküre*, à Bayreuth. — Ce n'est pas au hasard que je rapproche les deux œuvres. Si étrangement dissemblables qu'elles soient, il y a là une puissance du même ordre, un tourbillon qui vous entraîne, une fascination vertigineuse du rythme et de la masse.

A côté de ces grandes œuvres chorales, M. Alexandre Guilmant a exécuté, avec son éternelle jeunesse et sa maîtrise accoutumée, le deuxième *Concerto pour orgue* de Hændel, un *Choral*, un *Prélude* et une *Fugue* de Buxtehude. Mlle Eléonore Blanc et M. Plamondon ont chanté, avec un art consommé, quelques airs d'opéras du XVIIe et du XVIIIe siècle, dont certains ont été une révélation pour le public : surtout un air d'un opéra de Francesco Provenzale,joué à Naples en 1671 ; et un air de *Mitridate Eupator* de Alessandro Scarlatti (1707). Ces deux airs italiens ont une grandeur de style et de pensée, qu'aucune œuvre allemande n'a jamais dépassée. Il était assez curieux d'entendre, après l'œuvre de Scarlatti, un air exquis de l'*Agrippina* de Hændel. Des deux musiciens, c'était Hændel qui semblait le pur Italien, et Scarlatti l'Allemand. Et de même, de l'air de Provenzale et de celui de Rameau, que M. Plamondon chantait immédiatement après, — (l'air, divinement beau, de Castor, aux Champs-Elysées), — c'était certainement l'œuvre du vieux Napolitain qui paraissait le plus près de Gluck.

Le public a fait un triomphe aux artistes et au jeune *kapellmeister*. Le deuxième concert de la Société Hændel aura lieu, le mardi 2 mars, sous la direction de M. Vincent d'Indy, et comprendra, avec des œuvres de Hændel, Lalande, Erlebach, l'émouvante cantate de Buxtehude : *Gott hilf mir*.

ROMAIN ROLLAND.

SOCIETE NATIONALE DE MUSIQUE

Enfin le grand événement du mois fut l'apparition, sur les mornes programmes de la *Société Nationale*, d'une œuvre de Maurice Ravel, toute neuve : trois poèmes pour piano, d'après les proses romantiques d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, tel est le titre du recueil, dont les trois pièces sont l'*Ondine*, le *Gibet*, et *Scarbo*. M. Vines les a jouées avec une précision, une verve et une finesse de sentiment qui tiennent du prodige, et l'on y trouvera, comme en tout ce que fait M. Ravel, une richesse intarissable de sonorités imprévues, flatteuses et piquantes. Mais on y trouvera aussi, et surtout dans la première, une émotion pure et un style soutenu dont il

n'avait pas encore donné l'exemple. C'est un progrès nouveau de son art, dont tous ses amis seront heureux, car il le classe parmi ceux qu'on ne discute plus. LOUIS LALOY.

La Société a donné le 6 février, à la salle Pleyel, son 359e concert.

Les *Deux mélodies* de M. P. LADMIRAULT sur des poèmes de M. Dauguès, m'ont beaucoup intéressé, surtout la seconde, intitulée *Gnomes*, où l'originalité des rythmes et le choix des sonorités produisent une curieuse impression de fantastique.

Puis, Mlle Blanche Silva a interprété admirablement les délicieux *Tableaux de voyage* de M. VINCENT D'INDY, trop connus des musiciens pour qu'il soit utile d'y louer une fois de plus la fraîcheur de l'inspiration et la finesse de l'écriture.

Nous avons entendu ensuite une jolie petite mélodie de M. JEAN HENRY, *L'Adieu du Matin*, sur des vers de E. Roche et deux mélodies estimables de M. F. BRUN, *La Chanson de Priscilla* (poème de A. Arnoux) et *La Chanson de Mélisande* (chanson de M. Maeterlinck). La dernière m'a un peu fâché. Chacun sait que le goût des chansons mystérieures (je ne veux pas dire mystificatrices) est une des manies les plus désagréables de ce grand écrivain. M. F. Brun, dans une musique qui fait tout ce qu'elle peut pour être du Debussy, nous a fait sentir combien il avait été ému par l'histoire lamentable de ces « sœurs aveugles » qui tiennent des « lampes d'or ».

La séance s'est terminée par une œuvre importante et sympathique, la *Sonate pour piano et violon* de M. MAURICE ALQUIER. La première partie a un début plein d'entrain et de santé, puis s'assagit un peu trop pour mon goût, mais s'achève dans une belle agitation, entrecoupée de quelques accalmies impressionnantes. Les deux mouvements suivants sont bâtis sur des idéées charmantes, et le final, malgré ses bizarreries et ses longueurs (à la fin), a de la vraie passion et de très beaux accents. F. L.

ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES

Concerts. — Ces auditions organisées par notre collègue Expert, le nouveau sous-bibliothécaire du Conservatoire, compteront parmi les meilleures et les plus utiles à l'histoire de l'art. Les trois premières séances nous ont montré le XVIIe siècle italien, profane et mélodique. Je dis italien car le choix des morceaux faisait la part assez petite aux Français et nulle aux autres nationalités. Mais précisément cette sélection, que l'on critiquera peut-être, a permis à M. Expert de nous donner une idée assez précise de cette admirable école italienne, qui, de Péri à Scarlatti, transforme en un siècle l'aspect de la musique occidentale. Un peu craintive tout d'abord de sa nudité, la mélodie italienne des Florentins prend bien vite l'habitude des poses voluptueuses et des agaceries libertines qui assurent son succès prodigieux, puis dès le début du XVIIIe siècle, la coquetterie s'en mêle, comme il était à prévoir, l'attitude se guinde, le geste devient provocant, la déchéance se fait sentir. Mais quelle aisance extrême, quelle désinvolture de tous ces artistes, qu'ils s'appellent Rossi, Buononcini ou Pergolèse!

Comme ils sont chez eux dans l'infini de la musique! De quelle main ils manient la mélodie et l'harmonie! Et à côté d'eux quelle pauvre réserve est celle des Français, Boesset, Lully, Campra! Il semble que l'effort de nos compatriotes à ce moment ait été dirigé contre la musique plutôt qu'en sa faveur. C'est à qui lui dérobera ses moyens d'action pour les mettre au service de la galanterie précieuse, ou de la machinerie mythologique. Dans ce domaine de la musique du XVII° siècle où s'agitent les Italiens frénétiques, les Allemands lourds de rêves, les Anglais en quête d'un Messie, ne dirait-on pas que le Français joue le rôle d'un portier, éternel contrôleur qui vérifie, qui examine, qui discute, et qui garde l'entrée par où la vie musicale s'insinue! De nos jours n'est-ce pas encore un peu de même. Que de temps perdu chez nous pour savoir comment on doit, comment on ne doit pas faire de la musique, au lieu de jouir tout simplement de celle qui plaît à chacun de nous. Les Italiens, remis en honneur à l'Ecole des Hautes Etudes, nous donnent une leçon d'abandon à la sensualité des oreilles.

Cours. — M. Paul-Marie Masson a étudié, dans son cours de décembre dernier, *l'Opéra français de Lully à Rameau.* Il s'est attaché surtout à montrer comment et sous quelles influences le genre de l'opéra s'est en partie modifié pendant cette période.

Sans doute la tradition lulliste domine alors toutes les œuvres, et Rameau lui-même se fera gloire de la suivre. Mais les éléments hétérogènes qui composaient l'opéra de Lully se combinent dans des proportions sensiblement différentes: la part du récitatif proprement dit est de plus en plus restreinte au profit de l'*arioso* et de l'air. Le nombre des airs de danse s'accroît rapidement, au point de morceler l'action, et l'opéra-ballet est bien près de supplanter l'opéra. Il faut aussi signaler le développement de la musique descriptive et les progrès de l'instrumentation.

A ces changements, qui sont nés, pour ainsi dire, de la fermentation de l'opéra lulliste, il convient d'ajouter ceux qui sont dus à l'influence italienne. Cette influence, qui se fait déjà sentir dans les dernières œuvres de Lully, ne commence vraiment à s'exercer que vers 1695, avec l'invasion des cantates et des sonates. M. Paul-Marie Masson a analysé en détail, à l'aide de nombreux exemples musicaux, les procédés de composition les plus familiers à la musique italienne de ces temps: vocalises, tenues, échos, basses mobiles, basses chromatiques, etc. Ces procédés se retrouvent dans l'opéra français, qui s'enrichit définitivement de deux formes étrangères, l'air avec *da capo* et le récitatif accompagné. Malgré ses excès, la science italienne a été profitable à la musique française.

Dans cette évolution de l'opéra, rien ou presque rien ne saurait être attribué à la personnalité des musiciens: ils l'ont suivie, bien plutôt qu'ils ne l'ont provoquée. Aussi M. Paul-Marie Masson s'est-il borné à une étude sommaire des principaux compositeurs, en insistant particulièrement sur Campra, sur Destouches et sur Montéclair. Mlle Jeanne Bertaux a interprété avec une remarquable sûreté de style plusieurs airs de Destouches et de Campra dont deux, n'ayant pas encore été réédités, étaient entendus pour la première fois depuis le XVIII° siècle.

AUDITION D'ŒUVRES DE PAUL DUPIN

Qui est M. Paul Dupin, tous les lecteurs de cette revue le savent depuis les belles pages que Romain Rolland lui a consacrées dans le numéro de décembre 1908. Il nous a été donné d'entendre à la salle de la Société d'Horticulture quelques-unes de ces œuvres, dont M. Paul Landormy, dans une attachante causerie, a montré la parenté avec le *Jean Christophe* de Romain Rolland. L'impression a été profonde. En entendant M. Jean Reder chanter le *Christliches Wanderlied,* je songeais invinciblement aux lieders du vieil Erlebach et des précurseurs de Beethoven. Dans *L'Homme de la Terre,* une rude chanson où vibrent des forces neuves, M. Paul Dupin se révèle merveilleusement apte à exprimer les sentiments collectifs, à être un musicien populaire. D'autres mélodies au contraire, celles qu'ont chantées Mlles Fernande et Mary Pironnay se recommandent surtout par la délicatesse et la subtilité de la sensation d'art : je citerai entre autres *Au Crépuscule* (sur des vers de Rollinat). Enfin, le musicien a parfois été lui-même son propre poète (*Pauvre fou qui songe, Légende du pauvre homme*) ; il y a dans ces poèmes, chantés par M. Plamondon, une profondeur de désolation vraiment poignante. Des pièces de piano sur *Jean Christophe* qu'a interprétées Mme Landormy, j'ai particulièrement aimé celle qui est intitulée *Oncle Gottfried :* c'est tout un petit drame sans paroles. Pour finir, deux morceaux pour quatuor à cordes, encore inspirés par l'œuvre de Romain Rolland et exécutés par le quatuor Parent ; *Bienvenue au petit* et *Mort de l'Oncle Gottfried,* ils sont extrêmement personnels et abondent en trouvailles surprenantes. Sans doute tout cela est inégal, bizarre, heurté, mais, dans l'ensemble, profondément émouvant et de grande allure. Il y manque du savoir-faire, mais il s'y trouve quelques-uns de ces dons sans quoi nous n'avons que faire du savoir-faire. Au reste, n'exagérons pas cette inexpérience : il y a dans les œuvres de M. Paul Dupin une richesse et une souplesse d'harmonie qui ne sont pas d'un novice. Ce qu'on pourrait plus justement lui reprocher, c'est la naïve confiance avec laquelle il exprime complaisamment ce que, plus averti, il eût peut-être supprimé. Précieuse naïveté, compagne familière du génie. Nous avons quelque peine à lui en faire un reproche, car nous avons vu trop de clinquant ciselé pour ne pas aimer jusqu'à la gangue de l'or vierge. Ces imperfections inévitables (rappelons-nous sa vie) disparaîtront sans doute peu à peu. Quoi qu'il en soit, je souhaite que M. Paul Dupin rencontre auprès des musiciens de carrière la sympathie à laquelle il a droit. Mais surtout, qu'il soit respecté par tous les habiles qui font métier d'écrire de la musique sans avoir jamais rien pensé, rien senti, ni rien souffert.

PAUL-MARIE MASSON.

CONCERT LEJEUNE

Le 9 décembre dernier, notre collègue Lejeune, reprenant ses séances historiques de quatuor à cordes, a fait entendre, après une substantielle conférence de M. Vincent d'Indy, publiée ici même, de très intéressantes compositions *di camera du* XVIIe siècle allemand.

Ce fut d'abord une *Suite* du Nurembergeois Johann Staden (1581-1634) dont l'*Entrée*, par la plénitude de sa sonorité, offre déjà un remarquable spécimen d'écriture pour quatre instruments à archet; chacun de ceux-ci est judicieusement utilisé en un ensemble robuste et majestueux. Mais la pièce capitale du concert fut sans contredit la *Sonate à 4* en *ré* mineur de Rosenmüller (1620-1684) où s'affirment les mêmes qualités, jointes à une grande profondeur de sentiment et à une féconde invention rythmique. Rien de plus recueilli, de plus grave que le *Largo* du début, de plus piquant, de plus leste que le *Prestissimo* qui annonce les meilleures *Scherzi* de la musique de chambre.

Nous ne ferons qu'une observation relative à la réalisation de la basse chiffrée; il nous a semblé que cette réalisation ne craignait pas d'employer de fréquents brisements d'accords, procédé imaginé par Alberti au XVIIIe siècle et qui paraît quelque peu prématuré au siècle précédent. La même remarque s'applique à la *Sonate à 3* de Buxtehude, œuvre encore hésitante et froide, et dans laquelle la réalisation revêt un caractère trop moderne.

Après l'admirable *Sonate* de Rosenmüller, le quatuor de Johann-Friederich Fasch le père (1688-1758), qui terminait le concert, a semblé un peu terne. Comme intermède, M. J. Bizet exécuta diverses pièces d'orgue, dont une spirituelle gigue, qu'il interpréta avec une parfaite entente de la registration.

L. L. L.

SOCIETE PHILHARMONIQUE

Nous venons d'avoir avec MM. Ysaye, Pugno, Cortot et Casals, d'admirables séances, comme il n'en est guère dans une saison. Aussi ce furent des triomphes sans fin pour les artistes.

Le 12 janvier, MM. Ysaye et Pugno ont joué la *Sonate* en *ré* mineur de Schumann et la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven, la première avec une passion intense, la seconde avec une précision merveilleuse. Avec de tels artistes, on découvre de nouvelles beautés dans des œuvres souvent entendues. La pensée du musicien est rendue dans sa plénitude. Dans une sonate pour deux violons et orgue, de Hændel, M. Ysaye et son excellent partenaire, M. Deru, ont tous deux prouvé d'une qualité de son et d'une intensité d'expression admirables. L'andante est d'une beauté absolue. On voudrait entendre plus souvent cette divine musique. M. Pugno a joué le *Concerto italien* de Bach avec une facilité et une grâce exquises.

Le 10 janvier, M. Ysaye fut accompagné par un orchestre à cordes, dans deux concertos, l'un de Bach, l'autre de Hændel. Dans ce dernier, il conduisit lui-même, sans chef d'orchestre. L'exécution fut peut-être encore meilleure qu'au concert précédent. Dans une chaconne très variée et très originale de Vitali, accompagnée à l'orgue par M. Joseph Bonnet, M. Ysaye nous a révélé une belle œuvre peu connue. Enfin M. Bonnet a joué à la perfection des pièces de Clérambault et de Couperin et la gigantesque *Fugue* en *ré* mineur de Bach. Aussi ne se lasse-t-on pas d'applaudir et après le concerto

de Bach, malgré la fin du programme, M. Ysaye fut rappelé avec une telle insistance qu'il voulut bien commencer la chaconne de Bach qu'une malencontreuse corde brisée le força d'interrompre.

MM. Cortot et Casals ont consacré les deux dernières séances du mois à l'œuvre pour piano et violoncelle de Beethoven. Ce sont, à l'exception de la sonate op. 69, œuvres de jeunesse, traditionnelles de forme, mais où l'on pressent déjà le maître des grandes sonates de violon. Dans les trois séries de variations écrites par Beethoven, certaines sont assez creuses, mais d'autres ont une liberté et une originalité remarquables. Quant au talent qu'y ont apporté les deux artistes, ce fut un régal pour l'auditoire. Ils ont tous deux une merveilleure sonorité et attaquent la note avec une légèreté et en même temps une précision rares, surtout chez les violoncellistes qui écrasent souvent la corde. Ce furent deux superbes soirées.

F. G.

SOCIÉTÉ J.-S. BACH. — *La Passion selon Saint Jean.*

M. Gustave Bret a fait un pas, mais un pas immense vers la perfection des sociétés chorales étrangères. Sans réunir les moyens des orphéons de Leeds et d'Amsterdam, il a su obtenir d'un chœur déjà stylé et familiarisé, par une exécution antérieure, avec la *Passion selon Saint Jean,* les effets de puissance et d'expression que comporte ce chef-d'œuvre. Personne ne doutait que ses efforts ne dussent aboutir au résultat d'une exécution si artistique.

J'ai exposé, lors de l'audition mémorable de la *Passion selon Saint Mathieu,* au Trocadéro, les raisons qui me paraissaient justifier l'interprétation hollandaise du *choral*; mais je n'ai pas assez dit combien la musique, qui les vaut toutes, s'oppose à l'exécution passive et uniforme, faussement traditionnelle, dont s'accommode mal sa *réalité humaine,* incluse dans la haute mysticité de la *Passion.* Certes, le sens de l'œuvre et ses textes, très explicites, peuvent induire à rechercher une stylisation expressive du *choral;* mais dans le doute, Bach nous éclaire: son choix de tonalités, des mélodies, et de celles-ci la courbe dans l'harmonisation font ressortir des intentions précises devant lesquelles jamais le musicien n'hésitera. Bach a évidemment caractérisé le *choral.* La liturgie n'est pas son fait. Ce qu'il veut, c'est nuancer dans ses mouvements, dans ses accents, l'âme collective réagissant aux scènes décrites par l'Evangéliste. Sa volonté est dans sa musique.

M. Bret est trop musicien pour s'y être trompé; mais cette fois, précisant toute sa pensée, il a réussi, grâce aux études patientes et longues que nécessite la mise au point du chœur, à donner au *choral* l'unité, l'ampleur esthétique et la clarté désirables. Plus de *legato* obstiné: seulement des pulsations mesurées et graduées avec, bien en relief, l'accent

mélodique dont se pathétisent les mots — la brièveté des points d'orgue respectant la courbe du *choral.*

Cette respiration dans l'expression me paraît être le progrès du chœur moins à l'aise avec les vocalises, très difficiles, de l'exorde où, comme le dit M. Albert Schweitzer, la musique « symbolise, en un sublime langage, la grandeur, la souffrance et l'humiliation du Fils de Dieu ». Le final: *Dormez en paix, saintes dépouilles...* a été dit simplement, sans vaine recherche, mais peut-être sans toute la nuance d'immatérialité qu'il comporte; ce chœur a des ailes, il plonge dans l'infini, son balancement douloureux est du mystère, c'est un *rubato* de l'âme détachée de ses liens terrestres, de toute corporelle souffrance, une passion idéale, dantesque... La pesanteur humaine ne lui convient plus.

Ailleurs, l'ensemble conserve ses qualités: l'intervention de la foule est toujours vigoureuse, dramatique, concordante aux scènes et à la musique qui atteint à un réalisme extraordinaire dans ces réponses des Juifs à Pilate, où Bach imite par des progressions chromatiques la rumeur du peuple. La même intelligence règne partout. M. Bret en accuse les traits avec une vivacité que les étrangers, trop concentrés, pourraient bien ne pas connaître. Il lui reste à perfectionner le chœur — encore soumis à trop d'aléas — pour réaliser un style pur et atteindre, par exemple dans la *Messe* en *si mineur,* l'unité dont cette œuvre suprême a besoin. Nul doute qu'il y réussisse.

M. Bret persiste à s'entourer de solistes difficiles sinon impossibles à trouver chez nous. Mme Mellot-Joubert n'a pas fait honneur à notre art. La note un peu théâtrale et mondaine de son talent ne la désignait guère pour l'air si radieux et mystique du *soprano,* trop élevé au surplus pour son *mezzo* habitué aux décadences mortelles des mélodistes à tout faire. Une diction exagérée ne sauve rien. L'allemand est musical; il n'y a qu'à écouter M. Walter, Mlle Philippi et tous les interprètes d'outre-Rhin. Ceux-là sont des musiciens accomplis. Bach suffit à leur éviter les faux pas du style; ils accentuent mais ne disloquent jamais la mélodie; pour eux, le modelé s'accorde aux courbes impeccables qui nous échappent.

M. George Walter est inestimable. L'âme et l'intelligence, la science et le style composent en lui une personnalité si haute, qu'on ne voit personne à lui comparer. Le chanteur est moins doué; mais l'organe, d'une souplesse extraordinaire, a ce *vibrato* naturel dont nous éprouvâmes maintes fois les effets, notamment au récit du reniement de Saint Pierre et dans l'air si désespéré et sublime qui suit.

La basse, très noble, de M. Gérard Zalsman, convient aux accents doux et profonds du Christ. Nulle froideur; au contraire, un pathétisme contenu et ces lointains, pressentis de l'âme, qui sont dans l'expression divine de Bach. Le chanteur d'Amsterdam peut donner la main à celui de Berlin. Et Mme Altmann-Kuntz, de Strasbourg, est aussi une très digne artiste, au *contralto* grave, incisif, très pur, moins homogène peut-être que celui de la cantatrice de Bâle, mais pareillement accordé au style du plus grand des maîtres mystiques.

M. Albert Schweitzer, à l'orgue, représente un autre mérite. Sa réalisation personnelle, à la fois discrète et puissante, d'un tact toujours égal,

fut un coefficient sérieux dans l'ensemble d'une interprétation qui comptera. M. Bret ne pouvait appeler un collaborateur plus conscient.

La Société J.-B. Bach est maintenant une nef solide. Nous verrons le prochain exploit du nautonnier hardi qui la mène sur l'océan de l'art.

ALBERT TROTROT.

FONDATION BACH

Notre excellent collègue, M. Charles Bouvet (Fondation J.-S. Bach), a donné son deuxième concert le 29 janvier, avec un programme d'œuvres de l'Allemagne du Sud (Gluck, Mozart, Haydn, Benda, de Biber). Le lien qui unit ces diverses œuvres est peu étroit et elles étaient en trop petit nombre pour donner une vue d'ensemble et permettre d'utiles rapprochements.

Mais le concert fut intéressant et l'exécution très bonne, puisqu'à M. Bouvet et à son fidèle partenaire, M. Jemain, s'étaient joints M. Capet et Mlle Vila que nous avions eu déjà le plaisir d'entendre à « la Fondation J.-S. Bach ». MM. Capet et Bouvet ont joué une curieuse sonate pour deux violons de Gluck. Mlle Vila, dont le soprano est agréable et bien conduit, a chanté des lieder d'Hayden, la grande scène des Enfers d'*Alceste,* de Gluck et un air d'*Idomeneo,* de Mozart.

F. G.

SOCIETE DES INSTRUMENTS ANCIENS

La Société des I. A. reprit le jeudi 4 février ses séances de musique de chambre. On connaît les qualités de cet excellent ensemble, leur précision, leur goût, l'entrain et la bonne sonorité de leurs exécutions. Ce concert a mis une fois de plus en valeur les mérites de M. Casadesus et de ses collègues.

Ce que je ne me suis jamais expliqué, c'est la raison qui pousse des artistes aussi avertis vers la musique dite ancienne. Quel besoin d'évoquer dans ces séances l'âme de Destouches, et l'esprit désuet de Bruni ou de Lorenziti? Loin de moi la pensée d'attribuer à ces Messieurs le désir d'une réclame archéologique, ou le goût d'une spéculation dont la musicologie ferait les frais. J'aime mieux m'imaginer que nous nous trouvons ici en présence d'un cas particulier de la curiosité et de l'amour du vieux, qui sévit avec tant de force en ces temps de bibelot.

Il nous est à tous arrivé, étant jeunes, de découvrir dans quelque réduit les parures de nos grand'mères, et les habits de l'ancien temps oubliés depuis plusieurs générations. Et nous avons tous éprouvé la joie grotesque et maligne de nous parer de ces vieilleries, sans oser, il est vrai, nous montrer en public, de peur d'être pris pour des chienlits. C'était là une forme primitive de l'admiration historique; nous aimions déjà le bon vieux

temps, avant de le connaître. Le mimétisme gobeur précédait l'érudition sceptique.

Chez les I. A. nous retrouvons ces tendances élémentaires; la musique a ce privilège de nous montrer toujours des états primitifs de la mentalité humaine. Aussi, quel plaisir de voir ces artistes manier nos vieilles violes (d'amour et autres), nos clavecins rajeunis et jusqu'au luth vénérable (qui se trouvait cependant être une harpe pour cette fois). Peu importe que le prétexte de ces petites fêtes soit fourni par Gluck ou par Campra. Le principal, si je ne me trompe, est de faire entendre des instruments anciens pour la plus grande joie de nos oreilles modernes.

Et c'est précisément pourquoi je demande à ces Messieurs de ne pas limiter leur répertoire ainsi qu'ils le font. Ils nous donnent le change, semble-t-il, en n'osant franchir, ni d'un côté ni de l'autre, les limites du XVIIIe siècle. On pourrait croire qu'il s'agit ici de musique ancienne alors que seule la valeur archéologique des instruments entre en jeu. Les violes ne sont ni plus ni moins étrangères à l'art de Bruni qu'à celui de Ravel. L'intéressant serait justement de comparer ces sonorités à celles de nos violons dans les œuvres qui nous sont connues. Nous pourrions beaucoup mieux juger de la nouveauté de ces timbres antiques dans un quatuor de Beethoven ou de Mendelssohn que dans telle *Suite,* où nous nous trouvons dépaysés. Et puis, en face de Destouches ou de Gluck nous sommes moins à l'aise pour nous prêter à ces travestissements instrumentaux, à ces fictions permises, mais encore un peu audacieuses. Notre sens critique s'inquiète, et la pédanterie, qui est au fond de tout bon historien, cherche à élever la voix pour crier à l'erreur, à la fumisterie, que sais-je!...

Ce serait imposer silence à tous les scrupules que de bannir les préoccupations historiques de la Société des I. A., et de donner franchement à ces auditions le caractère d'une expérience agréable. M. Casadesus et son groupe peuvent rendre à nos études les plus grands services, en faisant revivre, *pour eux-mêmes,* les instruments de l'ancienne musique, en nous présentant avec art les différentes manières de combiner leurs sonorités. Nous n'aurons jamais assez d'expérience de cette pratique.

J. E.

QUATUOR CAPET

Le changement de local ne paraît pas avoir fait tort à ces vaillants artistes, car la salle des Agriculteurs est comble. Il est réconfortant de constater que le culte de Beethoven a tant de dévots, empressés à suivre pieusement l'office des quatuors.

J'ai assisté à la séance que remplissaient le septième et le quinzième, et l'exécution m'a semblé plus parfaite encore que l'an dernier au Conservatoire. A force de redire ces mêmes chefs-d'œuvre, les quatre complices s'identifient de plus en plus complètement avec leurs rôles respectifs; on ne sent plus l'effort d'attention, et ce qu'il pouvait y avoir d'un peu tendu dans leurs premières interprétations cède et s'assouplit, tandis qu'une émotion plus chaleureuse ose se dégager librement.

En somme, ce qui a le plus changé dans le quatuor Capet, c'est le visage, maintenant glabre, de M. Hasselmans. Est-ce en signe de deuil pour la perte d'une salle dont l'acoutisque était assurément meilleure ? Car je ne puis croire que M. Capet, à l'opulente barbe d'ébène, ait eu la cruauté de prétendre confisquer à son profit tout ce que cet infortuné violoncelliste avait de poils sur la figure.

Simple observation : à la quarante-sixième mesure avant la fin du premier mouvement du quinzième quatuor, M. Capet fait entendre (dernière croche) un *ut* dièse, comme au premier temps de la mesure suivante. Je crois qu'il a raison : mais alors l'édition Litolff, comme aussi l'édition princeps de Schlesinger, présentent une faute, car elles portent *ut* naturel pour la première des deux notes. Je demande pardon de cette minutie, mais il n'y a pas de détails insignifiants quand il s'agit de pareilles œuvres.

G. A.

CONCERT LEO SACHS

Le Lyceum nous conviait le vendredi 5 février à un concert des œuvres de M. Sachs. J'ai déjà dit combien la musique de ce compositeur me semblait aimable et de bonne compagnie. Ces mélodies, ces œuvres de chambre et de piano révèlent un esprit de finesse et de charme incontestablement très bien doué. Je n'offenserai personne en disant que la personnalité de M. Sachs n'est pas de celles qui révolutionnent les arts, et jettent le désarroi dans les civilisations musicales. M. Sachs appartient au contraire à ce genre d'artistes dont le talent est fait de conciliation et d'urbanité. Le rôle de ces tempéraments n'est-il pas précisément de sauvegarder la société, en musique comme en tout, contre les crises que les grands génies lui font subir. M. Sachs n'imite personne — bien que ses sympathies aillent à Wagner et à Schumann ; — il ne cherche pas non plus l'originalité à tout prix. Il se contente d'une vie musicale saine et pondérée, dont tous les gens du monde sentiront le prix et l'attrait.

Il y aurait un bien curieux parallèle à établir entre cet art, souple raffinement et celui de Paul Dupin, qui nous fut récemment révélé. Chez ce malheureux Dupin, cahoté par les misères d'une vie lamentable, tout est tension, tout est angle droit. Chez Sachs les lignes fuyantes se croisent habilement, avec une aisance que beaucoup de professionnels ne connaîtront jamais. Chose curieuse ! le malheureux, je veux dire Dupin, tend de toutes ses forces vers un bonheur futur qui se dérobe devant lui. L'homme heureux au contraire, Léo Sachs, aime à s'entourer de noirs pressentiments, de sombres appréhensions. L'un espère, l'autre craint ou se plaît à craindre. Chacun cherche dans la musique les émotions complémentaires d'une vie que le sort lui a donnée.

J. E.

CONCERT BUSONI

Est-il besoin d'apprendre aux Parisiens, que M. Busoni est un des premiers pianistes que nous ayons actuellement. Il ne le cède à aucun de ceux que j'ai entendus jusqu'ici, pour la force, la sonorité et la technique. Mais il me paraît l'emporter sur presque tous, par l'intelligence et la poésie de son jeu. Je ne crois pas qu'il soit possible de donner une audition plus clairvoyante, plus logique, plus attachante des dernières œuvres de Beethoven. Je ne parle pas des compositions de Liszt, de Brahms et de Chopin, où le virtuose se taille facilement un succès. Mais ces dernières sonates de Beethoven, où la forme musicale étirée en tous sens devient si difficile à préciser! Aucun artiste à mon sens n'est capable de nous en faire goûter le romantisme fuyant, si ce n'est peut-être Weingartner à l'orchestre.

J. E.

CONCERTS ROUGE

Les séances intéressantes n'ont pas manqué aux Concerts Rouge, pendant le mois de décembre.

C'est d'abord, le 4, un festival Schubert-Schumann, avec le concours de Mme Clavet-Dalnert, souvent applaudie, rue de Tournon et ailleurs. Outre ces œuvres très connues des deux grands maîtres, il y avait au programme la suite formant l'op. 52 de Schumann et le 2e entr'acte de la *Rasamunde* de Schubert. Mme Clavet-Dalnert interpréta, avec un sentiment exquis, plusieurs mélodies de ces rois du lied, entre autres, la *Marguerite au Rouet* et l'admirable *Amour d'un Poète.*

Le lendemain 5, en matinée extraordinaire, après conférence de M. Louis Thomas sur l'auteur, a eu lieu le Concert Gabriel Fabre, avec Mlles R. Delaunois, Jenny Pirodon et M. G. Pitsch pour interprètes. Dans le *Chant des Bateliers du Volga* et les *Trois Pièces Anciennes,* pour piano et violoncelle, dans *Paysage Breton, Paysage d'Alsace* et *Images d'Enfant,* pour piano seul, le compositeur développe des thèmes populaires ou des airs popularisés tels que le Menuet d'Exaudet et le Noël si connu : *Il est né, le Divin Enfant.* Dans les œuvres vocales écrites sur des poésies de Maeterlinck et sur les *Poèmes de Jade* de Judith Gautier, il a voulu faire des lieder français. Par suite de la subtilité ou de l'exotisme des pensées et, aussi, de l'absence de rythme précis, c'était une tâche difficile dont il s'est acquitté avec un grand talent.

Le 11, Wagner et César Franck ont rempli la séance.

Le 17, Mlle Germaine Chevalet a chanté la *Phydilé* d'Henri Duparc et des mélodies de Schubert. Le 18, grand festival de musique scandinave avec plusieurs premières auditions, dont deux pour Grieg seulement, une marche nuptiale et la très curieuse et charmante Suite à la manière ancienne dite *Helberg-Suite.* Sibelius était représenté par le *Cygne de Tuonela* et une Valse Triste, Swendsen par sa délicieuse Romance pour violon et orchestre et Niels Gade par sa très intéressante Symphonie (op. 10).

Le 22, soirée triomphale pour Mme Toutain-Grun, qui donna le *Concerto* en *sol mineur* de Mendelssohn et la *XII*e *Rapsodie* de Liszt. Enfin, le 23, succès très franc pour M. Léo Sachs et Mme Mellot-Joubert, son interprète, qui chanta le *Bateau Rose*, le *Crépuscule*, les *Nymphes*, *Retour près de l'Aimée* et plusieurs autres pièces vocales de bon style.

H. GUÉRIN.

« L'ORCHESTRE »

Lorsque M. Victor Charpentier créa la société instrumentale et chorale « L'Orchestre », il n'était sans doute pas pleinement rassuré sur l'avenir de son œuvre. Tant de groupes d'amateurs végètent et disparaissent, ou vivent de valses et de pots pourris ! Il est si difficile d'obtenir de la régularité et de la discipline des non professionnels ! Mais il a la foi, il a su vouloir et persévérer et il nous apporte la plus éloquente des réponses, celle des faits. La séance à laquelle il nous a conviés le 22 décembre prouve que « L'Orchestre » est en état d'aborder presque toute musique symphonique et toute grande œuvre chorale. Encore un pas, et il rivalisera avec les organisations du même genre dont s'enorgueillissent tant de villes d'Allemagne et d'Angleterre.

Il y a là deux cents exécutants, tous amateurs, chœur mixte et orchestre. Les instruments à cordes, très homogènes et d'une sonorité fondue, sont en nombre énorme, et, il faut bien le dire, en proportion trop forte pour beaucoup d'œuvres modernes. M. Charpentier gagnerait à doubler le nombre des instruments à vent et c'est à ces amateurs-là — plus rares que les violons — qu'il adresse un pressant appel. Dans certains pays, il est vrai, cette prédominance des cordes donne des effets d'une douceur et d'une plénitude parfaites, tout à fait appropriées à l'ancienne église des Dominicains (222, faubourg Saint-Honoré) où se donnent les concerts. Ainsi rendu et soutenu en quelques passages par l'orgue, le prélude du 3e acte des *Maîtres Chanteurs* produit un très impressionnant effet.

Nous devons mentionner ici toutes les initiatives musicales heureuses, même quand elles ne s'adressent pas au grand public. Nous noterons donc les intéressantes matinées que donne chaque semaine le Cercle Féminin le Lyceum, comme nous parlons des soirées du Cercle Volney ou de « l'Epatant ».Mlle Elisabeth Delhez, notre collègue, en est l'organisatrice et y chante souvent. Le 15 janvier, concert d'œuvres d'Emil Sgogren, avec Mmes Delhez et Holmstrand, MM. Bertagne, Lucas et Sautelet; le 22, œuvres de Mlle Henriette Renié, par l'auteur, M. Firmin Touche, etc.; le 29, séance classique, avec le quatuor Berthe Wagner, Mmes Ronchini et Lewinsohn, et M. Mauguière.

F. G.

Le Concert de M. Amadé, compositeur de Vienne, que nous avons annoncé, aura probablement lieu le 12 mars, à 9 heures du soir, Salle des Agriculteurs, avec le concours de l'orchestre Colonne. M. Amadé fera entendre un choix de ses œuvres: une ouverture pour orchestre, une rhapsodie pour violon et piano, un concerto pour piano et orchestre, et une suite de mélodies qui seront chantées par M. Cahier du théâtre de Vienne. M. et Mme Hildebrandt, ainsi que M. Demblon, ont bien voulu prêter leur concours à cette audition, qui promet d'être tout à fait intéressante.

Il faut signaler le beau concert donné le 4 février, à la Salle Erard, par M. Deszo Szigeti, violoniste hongrois et des Concerts Colonne, élève de Hubay, et surtout bon artiste, au goût sûr, au son charmeur.

Concerts de harpe. — La *harpe chromatique* et la *harpe-luth* viendraient-elles redonner à cet instrument antique un regain d'actualité? Nous avons eu en janvier deux concerts, dont l'instrument d'Orphée adapté aux besoins modernes par notre ami Gustave Lyon, a fait à lui seul tous les frais. Chez Mustel, le 13, Mlle Lénars nous a donné un programme qui allait de Couperin à César Franck, fort agréable à entendre. Et le 21, chez Pleyel, M. Mullot, a très heureusement secondé la voix de Mme Vallandri et le violon de Mlle Astruc. Entre les deux instruments de Lyon, je préfère la harpe-luth, dont le bon père Bach endosse la paternité. (La recherche n'en est donc pas interdite en musique?)

M. A.

CONSERVATOIRE

Nous sommes heureux d'annoncer que, en remplacement de M. Weckerlin, admis à la retraite, le ministre de l'Instruction Publique a nommé M. Julien Tiersot, bibliothécaire, et M. Henry Expert, sous-bibliothécaire du Conservatoire. Nous adressons nos félicitations à nos deux collègues. Nous espérons que ce changement dans la direction de la bibliothèque portera des fruits heureux, que l'ordre, la méthode et le souci des travailleurs prévaudront enfin contre ce parti pris de dissimulation, qui a fait tant de tort à la bibliothèque depuis Fétis. Personne mieux que MM. Tiersot et Expert, ne saurait arracher ce précieux dépôt à l'abandon anarchique où il était jusqu'ici plongé. Ce sont là de très heureuses nominations, dont les travailleurs ont lieu de se réjouir.

Les conférences du cours Sauvrezis, 82, rue de Passy, comportent une série de sujets d'art du plus vif intérêt; elles ont lieu à 4 heures 1/2, aux dates suivantes:

23 janvier et 13 février: *La Musique en Angleterre,* par M. Paul-Marie Masson; 27 février: *Wagner et sa première femme,* par M. Henri

Lichtenberger; 13 et 27 mars: *La Musique en Extrême-Orient*, par M. Louis Laloy; 24 avril: *L'Art gréco-romain en Egypte*, par M. Maurice Pézard; 8 mai: *Quelques mots sur la musique grecque*, par M. Théodore Reinach; 15 mai: *Comment viennent les idées en musique*, par M. Maurice Griveau; 22 mai: *L'Intellectualisme et l'Art*, par M. Ivan-Léon Blanchet; 29 mai: *Qu'est-ce qu'un arbre?* par M. Maurice Griveau; 5 juin: *Florence, La Renaissance*, par M. Henri Havet.

LE HAVRE

Novembre. — Le Cercle de l'Art Moderne poursuit inlassablement l'étude des idées d'art qui tourmentent les délicats de notre époque. A maintes reprises le correspondant de la S. I. M. a signalé la logique audacieuse de ses efforts et de ses manifestations.

M. G. Jean-Aubry, curieux d'analyses et de critiques subtiles et profondes, s'était donné, le 27 novembre dernier, la tâche de définir au public averti du Cercle de l'Art Moderne, les rapports entre l'œuvre de Charles Baudelaire et la musique contemporaine.

On se souvient que, déjà, notre collaborateur avait apporté le même esprit de recherche à une étude semblable à propos de Verlaine et que cette étude a rencontré successivement dans une quinzaine de villes françaises et suisses un vif succès.

Au cours de sa causerie sur Baudelaire, il a tout d'abord hardiment campé la figure de poète étrange et grandiose. Il en a souligné les traits essentiels, montrant en une biographie condensée et pittoresque, la prédominance de cette impression profonde de nostalgie, obsession fatale de ceux qui pensent profondément et qui, chez Baudelaire, marque avec une force inégalée les moindres accents de son rêve.

Ayant fixé ce caractère de nostalgie, le conférencier dégagea le second « pôle » de l'esprit de Baudelaire: l'analogie, la hantise de recherche de nouvelles « correspondances. »

Appliquant à la réalisation de ses élans vers l'infini, les méthodes, les nécessités de notre époque positive et scientifique, toujours poursuivi par ce besoin de définitif par quoi se traduisait son essentielle nostalgie, Baudelaire, pour être remonté aux sources mêmes de la pensée et de la sensation, a découvert de nouvelles analogies que sa sensibilité aiguë lui permit de révéler avec une singulière pénétration.

L'originalité savoureuse de cette conférence a tout particulièrement résidé dans la mise en lumière de ces deux pôles du génie de Baudelaire et dans le fait d'avoir exposé comment ces éléments de nostalgie et d'analogie tendaient en leur liaison vers une expression musicale dont l'œuvre de Baudelaire, limitée au verbe, ne pouvait exprimer toute l'essence, mais dont elle porte la hantise obsédante: car nul plus que Baudelaire, et nul en tout cas plus que lui avant lui, ne fut hanté par la musique et ne prépara mieux que lui ce grand mouvement fraternel d'évocation du mystère qu'ont poursuivi depuis une vingtaine d'années les lettres et la musique.

Les conférences de G. Jean-Aubry entraînent toujours le prétexte à proposer au public quelques-unes des plus belles expressions de la musique contemporaine : parmi les mélodies sur des poèmes de Baudelaire, il avait fait choix des deux chefs-d'œuvre de Henri Duparc : *La Vie Intérieure et l'Invitation au Voyage,* et de trois des Cinq Poèmes de Debussy : *Le Jet d'Eau, la Mort des Amants* et *Recueillement.*

L'admirable interprète qu'est Mme Jane Bathori apportait au jeune conférencier l'appui de son art pénétré et évocateur. La belle ligne simple, presque classique, de l'écriture de Duparc a été tracée avec une sûreté admirable par la cantatrice, et les poèmes de Claude Debussy ont trouvé en elle une intelligence et une sensibilité aptes à en révéler avec intensité les moindres accentuations et les subtiles nuances.

Et ce fut ainsi une belle « méditation » sur le rythme et sur la beauté.

Décembre. — *Le Marchand de Sable qui passe.* — G. Jean-Aubry et Albert Roussel.

Nous avons eu au Havre une « première » musicale du plus vif intérêt et particulièrement originale.

L'activité de notre collaborateur G. Jean-Aubry, qui depuis plusieurs années s'est dépensée abondamment à la diffusion des œuvres des autres, s'est pour une fois manifestée pour lui-même par la représentation d'un conte lyrique en collaboration avec l'un des compositeurs les plus originaux et les plus délicats de notre jeune musique française, M. Albert Roussel.

Ce conte lyrique s'intitule : *Le Marchand de Sable qui passe.*

Sous le mythe du marchand de sable qui ferme les yeux des enfants pour leur permettre le rêve, le poète, en des vers harmonieux et animés d'images originales, a personnifié le rêveur, le poète qui, hanté de curiosités et d'aspirations, ne peut posséder le bonheur, mais dont le rôle est de le rendre possible aux autres. Il passe ce soir sur la route et sa perspicacité des rêves sentimentaux lui permet de réunir « Lui » et « Elle », éternelles figures de l'amour timide : et lorsqu'il les a réunis, il poursuit son chemin sans fin, emportant avec lui l'amertume d'un rêve qu'il ne réalisera pas, la ferveur d'une âme assoiffée de beauté et laissant au chemin où il passa le souvenir délicat d'un bonheur qu'il a fait naître.

En une langue sonore et musicale, où se retrouve la passion de musique que témoigna en maintes reprises l'apostolat de G. Jean-Aubry, en des vers fermes et dont la pensée n'est jamais banale,le conte expose ce thème original et atteint par endroits, comme dans le monologue de la scène III, à une vérité humaine, d'autant plus poignante qu'elle est contenue et qu'elle s'éloigne de toute emphase.

Autour de ce texte, Albert Roussel a fait évoluer les sonorités d'une partition tout à fait remarquable et qu'il faut souhaiter entendre exécuter à nouveau tant ici qu'ailleurs. M. G. Jean-Aubry, qui est lié avec les compositeurs originaux de ce temps, s'est avec sagacité adressé à celui dont le tempérament était le plus près de son thème et cette collaboration a donné un ensemble d'une rare cohésion.

La partition comprend un Prélude et trois scènes : l'une qui accompagne le dialogue du Marchand de Sable et de Lui, l'autre qui forme un interlude

et, se poursuivant, accompagne le monologue d'Elle, enfin une scène finale qui prenant à la fin de la dernière scène accompagne le texte jusqu'aux derniers mots : « Le Marchand de Sable est passé. »

Ecrite pour quintette à cordes, trio à vent et harpe, cette partition révèle une fois de plus et avec une qualité encore accrue le tempérament délicat, l'intelligence et la sensibilité exquise dont les Quatre Poèmes de la Forêt donnèrent de valables témoignages.

La musique ainsi ajouta au poème une atmosphère exacte et souhaitable, les thèmes simples et harmonieux en suivent les contours et les affirment et comme toujours soucieux de sonorités, de timbres curieux, Albert Roussel a marié avec un rare bonheur les échos de la flûte, du cor, de la clarinette et des cordes.

Et ces pages, dans l'œuvre d'Albert Roussel, ne seront pas parmi les moins considérables.

L'interprétation en fut aux deux représentations conduite par le compositeur lui-même, et donna de la partition une expression excellente.

L'excellence de l'interprétation musicale ne le céda qu'à l'interprétation du texte : Mlle Rose Syma, de l'Odéon, incarna avec une grâce exquise et a l'aide d'une diction charmante le rôle d' « Elle » : un amateur de notre ville tint avec un juste sentiment le rôle de « Lui ». Quant au personnage du Marchand de Sable, il fut vraiment incarné, en travesti, par Mlle Suzanne Berchut, qui comprit ce rôle difficile et plein de nuances avec une étonnante pénétration, et le traduisit avec une ferveur concentrée d'une telle justesse que je tiens des auteurs eux-mêmes qu'ils ne se souhaitèrent jamais d'être aussi fidèlement traduits.

Comme on le voit, les efforts faits au Havre depuis quelques années en faveur de la musique moderne ne se ralentissent pas : cette « première » musicale n'est pas une manifestation de clocher, mais la présentation d'une œuvre d'art intéressante pour ceux, de quelque ville qu'ils soient, qui se préoccupent, comme certains ici, d'œuvres originales et sincères : et le vif succès qui a accueilli les représentations de ce conte lyrique sont un encourageant présage.

INTÉRIM.

LE PUY

D'excellentes nouvelles nous sont envoyées du Puy (Haute-Loire) sur les espérances que donne à ses organisateurs le concours international de musique des 27 et 28 juin 1909 : dès avant l'apparition du règlement, le Comité avait reçu de nombreuses adhésions. Ce règlement vient d'être publié et distribué à 5.000 sociétés musicales ; il est en tout point parfait. Dans un excellent esprit de réclame, on a joint à son envoi une petite plaquette gentiment artistique qui contient, en même temps que la gravure, la description succincte de celles qui sont les plus connues d'entre les beautés et les merveilles de ce pays tant admiré qu'est le Velay, on y trouve de précieuses et précises indications sur l'itinéraire et l'horaire des excursions qui peuvent être faites par les participants au Concours. Nous

sommes convaincus que la lecture de ce petit guide décidera bien des hésitants. Les sociétés musicales qui n'en auraient pas reçu sont priées d'en faire la demande au Secrétaire Général du Concours Musical au Puy, il leur en sera immédiatement adressé des exemplaires.

La clôture de la période d'adhésion a été fixée au 1er mars 1909. Les prix en espèces affectés au Concours d'Honneur sont fixés comme il suit :

pour les Orphéons, Harmonies, Fanfares	1er Prix	2me Prix
Excellences et Supérieures	700 Fr.	300 Fr.
1re Division	400 »	200 »
2me —	300 »	125 »
3me —	200 »	100 »

A ces prix seront joints des objets d'art, palmes, couronnes, médailles, pour les sociétés de trompes de chasse, estudiantinas, trompettes, fifres, etc...

Pour les trois autres épreuves, il sera attribué des objets d'art, palmes, couronnes et médailles.

Des diplômes seront décernés aux sociétés ayant obtenu un prix.

Il sera délivré aux directeurs des sociétés récompensées des duplicata et des diplômes qui leur seront personnels. Cette innovation, qui a été décidée sur l'excellente initiative de M. Alibert, directeur de l'Harmonie de la manufacture des coiffes et chapeaux du Puy, montrera à MM. les Directeurs le souci qu'a eu le Comité de donner satisfaction à tous.

Après le défilé obligatoire, une médaille commémorative du Concours sera délivrée à toutes les sociétés y ayant pris part.

Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétaire Général du Concours, à la mairie du Puy (Haute-Loire.)

Lettre de Bruxelles

F.-A. GEVAERT (1828-1908)

Le directeur du premier établissement musical de Belgique était de modeste origine. Né à Huysse, près de Gand, le 31 juillet 1828, il eut pour premier maître le sacristain du village. Admis au Conservatoire de Gand, en 1841, il y fait de rapides progrès, conquiert, à Bruxelles, en 1847, le prix de Rome, visite l'Italie, l'Allemagne, parcourt l'Espagne et s'établit à Paris en 1853.

Ses premières œuvres : *Georgette, Le Billet de Marguerite, Les Lavandières de Sautharen,* représentées au Théâtre-Lyrique, sont remarquées par leur originalité et couronnées de succès. L'Opéra-Comique donne : en 1858 *Quentin Durwart,* — célèbre, mais de valeur contestable, — en 1860, le *Château-Trompette* ; en 1865, le *Capitaine Heuriot,* le mieux venu de ses ouvrages artistiques. En 1867, il est nommé directeur de la musique à l'Opéra, et le reste jusqu'en 1870.

Il est caractéristique de le voir, dès lors, abandonner la composition lyrique et reprendre les études théoriques. En 1871, Léopold II l'appelle, en remplacement de Fétis, à la situation qu'il devait garder jusqu'à sa mort.

Quoi qu'on en ait dit, le compositeur nous intéresse moins que le musicologue. Son *Histoire de la Musique dans l'antiquité* est un monument de réelle valeur, reconnue d'ailleurs. Il y ouvre la voie, peut-on dire, aux recherches modernes et futures. Ses traités d'harmonie, d'instrumentation et d'orchestration ne sont pas moins remarquables. A cet égard donc, l'individualité qui vient de disparaître est grande et digne des regrets dont le monde musical a couvert sa tombe.

Trois noms, à notre avis, se signalaient à l'attention des autorités compétentes, pour remplacer le défunt au Conservatoire: Emile Mathieux, Paul Gilson, Edgard Tinel.

Gevaert lui-même avait, dit-on, exprimé le désir d'avoir pour successeur le compositeur de *Saint Franciscus* et de *Sainte Godelieve,* dont je signalais, dans ma précédente chronique, le mysticisme empreint de noble pensée. Ce désir est accompli. Le souvenir du grand Bach et de Hændel présidera donc encore aux destinées des jeunes générations musiciennes de Belgique.

LES AUDITIONS

La musique belge et, en général, les œuvres nouvelles ont peu de place dans les multiples auditions bruxelloises. Il est vrai que le public est d'une incompréhensivité rare, et d'une désolante indifférence à l'égard de tout essor d'originalité vers le Beau. D'autre part, nos directeurs et chefs d'orchestre manquent souvent du courage — et le dirai-je — du désintéressement nécessaires pour les imposer.

Le « Groupe des Compositeurs », dont j'ai dit l'initiative digne de tous égards, récolte peu d'encouragements.

La Monnaie, — de MM. Kufferath et Guidé, que l'on voudrait enfin louer d'un effort persévérant — échoue avec *Ariane* et *Barbe Bleue.* — Elle promet une reprise de l'*Attaque du Moulin,* de Bruneau, et *Santa Catarina,* de Tinel. Mais il n'est guère permis d'espérer la réussite de ce dernier ouvrage.

M. Duvant, qu'il faut féliciter de son patient bon vouloir et de la conscience qu'il met à diriger ses concerts, a considérablement modifié le beau programme qu'il avait élaboré l'an passé — programme au cours duquel il dut renoncer à la séance de musique belge.

Eugène Isaye, lui aussi, a connu la défaite, et quoiqu'il témoigne largement de ses dilections pour l'école moderne française, on peut — en dehors de tout esprit de nationalisme — regretter son actuel dédain de nos compositeurs.

La Beauté, certes, n'a pas d'*époque;* loin de moi la pensée de critiquer le culte des maîtres passés; mais « notre » temps a son génie et ses chefs-d'œuvre. Souhaitons de voir en leur honneur livrer le bon combat.

RENÉ LYR.

ELEKTRA, DE M. RICHARD STRAUSS, AU THEATRE DE DRESDE

Le théâtre royal de Dresde a convié la presse musicale à venir entendre une nouvelle œuvre de M. Richard Strauss: l'invitation était d'autant plus intéressante que la musique de l'auteur de *Salomé* nous est depuis longtemps familière et que tôt ou tard la partition écrite sur le poème de M. de Hoffmannstahl sera exécutée chez nous, soit à titre exceptionnel au Châtelet, soit sur une scène d'ordre.

Il n'est pas très varié, ce poème; c'est moins une pièce qu'un rôle; presque pas de scènes détachées, d'un bout à l'autre, Electre, qui rumine, rabâche et ronge sa haine comme une chienne acharnée sur un débris de charogne. Un seul acte, un seul décor: une cour du palais d'Agamemnon à Mycènes, plus semblable à un chenil qu'à une salle découverte de palais royal. Au lever du rideau, sont groupées les servantes criardes, névrosées et bavardes.

Elles invectivent avec une frénésie apeurée la fille aînée de Clytemnestre vautrée sur l'aire, et qui gratte le sol de ses doigts sanglants pour déterrer la hache symbolique, la hache du sacrifice.

La princesse déchue leur répond avec rudesse. Elle a en horreur ces femelles tremblantes qu'on mène à coups de fouet; celle-là mêmes qui saluent encore en elle la grandeur souveraine, elle les exècre pour leur lâcheté devant la reine et leurs complaisances serviles. Elle a le même mépris pour sa sœur Chrysothémis, et si, au moment où son dernier espoir semble anéanti par le faux bruit de la mort du grand frère, du vengeur, elle cherche à s'assurer la complicité de sa cadette pour aller égorger Egisthe dans son lit, elle dédaigne encore cette auxiliaire indigne d'être associée à la grande œuvre. Un seul être au monde compte pour elle: Oreste, le représentant de la justice immanente, celui qui ressuscita pour accomplir les destins; mais il n'existe que comme exécuteur des hautes œuvres.

J'écrivais tout à l'heure que le poème de M. Hugo de Hoffmannstahl est moins une pièce qu'un rôle. Ce rôle même se réduit à une crise pathologique. Quand tous les personnages du jeu de massacre (nous sommes en plein Grand-Guignol préhistorique) sont tombés sous les coups d'Oreste, cette crise va jusqu'au paroxysme. Tandis que le roi et la reine agonisent et que déjà autour du vengeur surgissent les Euménides, vengeresses à leur tour, la grande-prêtresse de la Haine va s'abîmer dans un triomphe. Une fureur sacrée s'empare d'Electre. Elle a descendu d'un pas régulier les marches du perron, mais le rythme se précipite, puis se disloque, un grand frisson secoue la fille des rois des rois, elle tombe morte en tournoyant sur elle-même, comme Mme Sarah Bernhardt au finale de la *Dame aux Camélias*.

Cette donnée n'offrait pas à M. Richard Strauss une grande variété d'effets musicaux. Les scènes à détacher sont rares et, comme il était facile de le prévoir, l'œuvre du compositeur vaut surtout par la violente tenue tragique, par la force et l'unité de tension. Dans tous les ouvrages du musicien allemand il y a un mélange extrêmement curieux et personnel de puérilités, de barbaries et de beautés, un ruissellement de pierres précieuses et de scories, amalgamées dans le riche métal d'une orchestration admirable. Les idées ne sont en général ni très neuves, ni développées d'une façon bien originale;

Mme SCHUMAN-HEINCK — "*ELEKTRA*" — Mme KRULL (*Elektra*)

au Théâtre de Dresde.

elles valent beaucoup moins par elles-mêmes que par le mouvement qui les emporte. Il faut donc s'attendre à être dominé, dompté, écrasé même par toutes les ressources de l'instrumentation. Comme on l'a rappelé avec raison, dans l'armée de cordes, de bois et de cuivres qu'a employée M. Richard Strauss pour réaliser *Elektra,* il y a tous les instruments employés dans *Salomé,* plus les célèbres saxophones de la *Sinfonia domestica,* redoutable arsenal aux mains de cent onze exécutants.

La partition d'*Elektra,* prise dans son ensemble, est donc une tempête de sonorités où passe comme leit-motiv une longue clameur de haine et de vengeance. Ceux qui ont parlé à ce propos de débauche instrumentale, de furia orchestrale, d'outrance réaliste, n'ont rien exagéré. Et ils étaient autorisés en même temps à constater l'aridité mélodique : celle-ci est une conséquence inévitable des procédés du compositeur ; aucune petite fleur bleue ne saurait s'épanouir dans ce tourbillon. Cependant, il serait injuste de rabaisser le compositeur sous prétexte de mettre en relief l'âpreté de son naturalisme et de lui refuser toutes qualités de sentiment. Au milieu de farouches beautés et de laideurs voulues, parmi les heurts des instruments et les rudesses des disonances accumulées, on trouve — surtout dans la seconde partie — des détails, sinon des scènes pathétiques et des passages de douceur adroitement contrastés. Quant au finale il est puissant, mais lourd. *Elektra,* repue de vengeance, descend le perron du palais, en ébauchant la danse sacrée où elle va à la fois célébrer et expier son triomphe, d'un pas de statue du Commandeur.

Signalons encore quelques pages caractéristiques : rencontre d'Elektra et de Clytemnestre, le duo avec Chrysothémis, la reconnaissance d'Oreste, et constatons l'accueil triomphal fait à l'œuvre par un public cosmopolite qui s'était montré tout d'abord intéressé, mais réservé. On a atteint à Dresde et même dépassé le maximum italien des manifestations de ce genre. M. Richard Strauss a été plus rappelé après cette heure et quart de polyphonie que Verdi lui-même, le tant acclamé et couronné Verdi, après *Otello* et *Aïda.* Il a dû venir saluer quinze fois le public. On a vu le moment où les rappels dureraient aussi longtemps que la représentation proprement dite.

L'orchestre de M. Ernest von Schuh méritait d'être associé à cette ovation ; on y a « manié » (je ne trouve pas d'expression plus exacte), avec une réelle maîtrise les instruments anciens et nouveaux qu'emploie prodigalement le compositeur.

L'interprétation, d'une solidité exceptionnelle, ainsi qu'il convenait, a supporté sans faiblir le poids de rôles surchargés de matière musicale. Mme Annie Krull est une farouche Elektra, de voix puissante dans un petit corps ; elle a tenu jusqu'au bout, avec des variations toutes superficielles que comporte la musique de M. Richard Strauss, la note unique de hurlement ou plutôt de hululement traînée comme une plainte rugissante de vent d'orage. On a confié Klytemnestra à Mme Schuman-Heinck, bonne chanteuse et très suffisante tragédienne. Mlle Margerethe Siems a le mérite de ne pas exagérer l'étrangeté de Chrysothémis ; M. Sunbach montre, au contraire, un Egisthe neurasthénique qui fait songer à l'antiquité classique beaucoup moins qu'à *Ariane* et *Barbe-Bleue.* Le baryton Karl Perron incarne Oreste avec une véritable ampleur lyrique.

CAMILLE LE SENNE.

BIBLIOGRAPHIE

BEYSCHLAG ADOLF. — *Die Ornamentik der Musik.* (Breitkopf, 1908, in-4° de 300 p., 18 Mk.)

Pour apprécier l'intérêt, la valeur et les tendances de cet ouvrage, il faut considérer la manière dont il a été conçu. Le professeur Joachim, dont les rééditions de musique classique font autorité, s'était ému de voir les anciens textes de la musique livrés aux mains du premier venu, qui voulait les remettre au jour, sans méthode et sans discernement. Il engagea l'Académie des beaux-arts de Berlin, de concert avec M. E. Rudorff, à prendre l'initiative d'une publication de textes originaux de musique ancienne, qui servirait de modèle et de base à toutes les entreprises du même genre, et auxquelles leur caractère officiel donnerait en quelque sorte force de loi. L'idée, très belle en elle-même, offrait bien des difficultés, car l'Académie des beaux-arts devait naturellement rencontrer ici les mêmes embarras que le dernier des musicologues. La question des ornements fut, semble-t-il, particulièrement délicate à résoudre et demanda quelques années d'un labeur acharné, dont M. A. Beyschlag voulut bien assumer la tâche. C'est le résultat de ces recherches préliminaires qui font l'objet du présent volume, œuvre considérable, qui embrasse toute la doctrine des agréments du chant, dans la musique vocale et instrumentale, depuis les temps grégoriens jusqu'à nos jours.

Il s'agit donc ici d'une étude avant tout destinée à la pratique, et dont l'ampleur n'était sans doute pas prévue par ceux qui en avaient eu la première idée. Le but était de renouer des traditions oubliées, de restaurer des principes méconnus, et, comme le dit l'avertissement, de témoigner une compétence avertie à l'égard du mauvais goût, qui de tout temps, envahit l'art musical. Mais, chemin faisant, la pédagogie dut se mettre à la remorque de l'histoire. Il fallut connaître avant de juger, et se rendre compte avant de prescrire. Cette longue consultation de la théorie et de la pratique ancienne a produit tout à la fois un mémoire étendu, qui résume nos connaissances générales, et une collection de textes qui s'intercalent dans ces notices pour nous éclairer.

De tous ces efforts il résulte donc un ouvrage dont le caractère ne saurait être très exactement défini. La science, la vulgarisation, la pédagogie officielle, les idées personnelles, tout s'y mêle. C'est une documentation laborieuse, qui est devenue un livre, par un procédé de « déballage » assez familier à l'érudition allemande. Les fiches se suivent, apportant chacune une contribution à l'ensemble du sujet, elles se classent avec méthode, en chapitres bien présentés, et l'ouvrage n'a plus qu'à paraître. Je ne blâme pas en elle-même cette manière de faire ; elle a son mérite. Et précisément je me représente assez bien une étude des ornements du chant sous forme d'un

dictionnaire. Mais alors il faut que *tout* s'y trouve, et ce n'est plus 300, mais 3.000 pages dont nous aurons besoin. Présenter la théorie ornementale, du Xe au XVIe siècle, au moyen de deux exemples transcrits par H. Riemann, ou bien la doctrine des agréments du luth en une page et demie, c'est mettre l'érudition en singulière posture. N'est-il pas vrai?

Je n'en admire pas moins très sincèrement le labeur de M. Beyschlag. Il y a du courage à jeter aujourd'hui une vue d'ensemble sur un sujet aussi confus que celui-ci. Tous ceux qui s'intéressent à la rénovation de la musique ancienne devront posséder ce livre de haute initiation. J. E.

FRANZ LISZT, *von August Gôllerich. Sonderausgabe der von Richard Strauss herausgegebenen Sammlung « die Musik »*. (Berlin, Marquardt et Cie.)

C'est un magnifique volume, orné d'une foule de reproductions des portraits de Franz Liszt à tous les âges, de son père et de sa mère, de Mme d'Agoult et de la princesse de Wittgenstein, ainsi que de son fils Daniel et de ses filles Blandine (Mme Emile Ollivier) et Cosima (Mme Hans de Bulow-Richard Wagner). Collection des plus intéressante qui vaut à elle seule l'achat du livre.

Malheureusement l'auteur ne s'est pas contenté de cet hommage ingénieux et délicat; pour montrer son admiration sans bornes, et pour donner plus de valeur à son ouvrage, il lui a ajouté la publication de quatre morceaux inédits de Liszt. Le premier est intitulé *Les Morts*, oraison (pour le piano) d'après Lamennais; le second est une *Polonaise* (pour piano à quatre mains), et le troisième un *Prélude* (pour orgue, suivi — à vrai dire d'une façon inattendue, — d'un *Feuillet d'Album* pour le piano encore). Eh bien! ces compositions sont tellement insignifiantes, qu'elles rendent forcément suspectes toutes les énonciations dithyrambiques contenues dans le texte de M. Gôllerich. Certes, Liszt les avait jugées telles aussi, puisqu'il ne les a pas fait paraître de son vivant; mais elles le compromettent cependant par leur excessive faiblesse. On y rencontre en synthèse toutes les défaillances de son style à la fois négligé et prétentieux, toutes les scories de son imagination.

Oui, on doit être d'accord avec M. Gôllerich en ce qui concerne le génie créateur lui-même du « roi des pianistes ». Il en donne la preuve irrécusable dans plus d'un fragment de ses œuvres, tant au point de vue de l'invention qu'à celui de l'exécution. Mais ces éclairs éblouissants ne durent pas plus longtemps que les manifestations visibles des courants électriques; ils abandonnent subitement l'auditeur aux rafales d'harmonies, aux tempêtes de sonorités, déchaînées au gré de l'humeur capricieuse, de la fantaisie vagabonde de Liszt. Convaincu que ses envolées excentriques sont autant d'originalités, qu'il accomplit l'un des douze travaux d'Hercule chaque fois qu'il brise le moule des formes, ou qu'il donne un soufflet aux règles les plus élémentaires de l'esthétique, il travaille avec la désinvolture du riche amateur dont tous les faits et gestes obtiennent l'approbation de ses clients faméliques. Les siens sont des virtuoses en herbe, des compositeurs *in partibus* qui attendent anxieusement les recommandations, les lettres d'intro-

duction à l'aide desquelles il a fait, au su de tout le monde, le bonheur de plusieurs générations de musiciens.

Vu sa bonté inépuisable, la grâce que respirait sa personne et le goût français qui se faisait jour même à travers ses élucubrations les plus déconcertantes, mais surtout dans ses transcriptions inimitables, on peut néanmoins admettre que tout son entourage n'était pas aussi intéressé.

Il s'y trouvait des natures enthousiastes, prêtes à dissimuler ses imperfections les plus patentes derrière la façade de son esprit, réellement toujours très éveillé et très prompt, ou à se laisser séduire par le charme de sa conversation, émaillée d'anecdotes vécues ou ingénieusement collectionnées dans les milieux si divers et si disparates qu'il avait fréquentés pendant sa glorieuse carrière de virtuose. Et naturellement il faut placer M. Göllerich dans les rangs de ces natures généreuses, non seulement par reconnaissance pour toutes les sollicitudes du maître, pour toutes les bontés du protecteur, mais aussi par le désir chevaleresque de vouloir défendre envers et contre tous la vie, l'œuvre et l'enseignement d'un mort vénéré! Tâche noblement choisie, qui fait le plus grand honneur à qui se charge de son accomplissement.

Il eût été cependant utile peut-être de ne pas publier tout ce qui a passé par la tête de l'artiste adulé.

M. Göllerich prétend entre autres choses que le maître lui aurait dit peu de temps avant sa mort « qu'il est stupide d'annoter péniblement la tonalité, car il n'y en a pas!» (Page 214).

Une énonciation semblable ne peut pas être prise au sérieux, et il aurait fallu y ajouter la conversation tout entière au courant de laquelle elle a été émise, si toutefois elle l'a été. Nier la nécessité de la tonalité, c'est nier en fait de syntaxe la nécessité de l'emploi du sujet, du verbe et du complément, et en fait de peinture, la nécessité de la perspective. Ce n'est plus faire de l'esprit, c'est déraisonner tout simplement. M. Göllerich ne doit pas se formaliser, si à cet égard on croit à une « erreur de ses sens abusés. »

Il n'est pas moins fâcheux qu'il se laisse entraîner à chaque instant à des expressions hyperboliques, qui nuisent forcément à la mémoire de son idole, au lieu de lui recruter des admirateurs. Il dit par exemple à la page 203 que Liszt était « le plus varié des compositeurs. » Et que devient alors Mozart, l'auteur de tant de chef-d'œuvres théâtraux, de tant de symphonies, de musique de chambre? Mais dans l'entourage du « roi des pianistes », et du « Dieu de Bayreuth », on n'aimait pas parler du « cygne de Salzbourg ». C'est une figure gênante avec sa simplicité divine, sa chaleur rayonnante, ses sentiments sincères, son inépuisable force créatrice. C'étaient des qualités accusatrices pour ceux qui ne vivaient que de bruit, de pose, d'intrigues, de calculs, et à qui Liszt se sentait rivé par les liens du sang et de l'amitié!

Ce que M. Göllerich dit du mariage manqué de Liszt avec la princesse Wittgenstein, confirme entièrement l'opinion qui a été exprimée ici même à cet égard. (Voir l'article dans la *S. I. M.* du mois d'octobre 1907, intitulé « Franz Liszt. ») Seulement l'auteur explique la reculade inattendue de la princesse Wittgenstein à l'influence d'une prière de son mari mourant. Celui-ci l'aurait exprimée à son confesseur, et c'est pour obéir à ce vœu

suprême que la dévote personne aurait sacrifié le rêve de Liszt. Si l'explication est un peu spécieuse, elle n'en prouve pas moins que la rupture doit être attribuée à la grande dame, qui eut ensuite le tort de vouloir se poser en victime, faisant croire que c'était son ami qui l'avait abandonnée et n'avait pas agi correctement.

Il est curieux aussi d'apprendre du livre de M. Göllerich quelle est devenue la situation de Hans de Bülow à l'égard de Liszt, après son divorce? Pour se donner une contenance, il s'est rangé sous la bannière de Brahms, qu'il a voulu imposer à l'admiration des Parisiens en leur faisant entendre en 1885, à un concert Colonne, ses variations les plus indigestes. On sait le succès d'ennui et d'impatience que lui a valu cette tentative malheureuse. D'ailleurs l'exécution de Bülow n'était déjà plus très brillante. Si l'on en croit M. Göllerich, Liszt s'est beaucoup moqué de lui, disant « qu'il métronomisait avec tout son corps », comme Clara (Schumann), la « papesse de la musique », et que « pour devenir expressif, il enfonçait son nez de plus en plus dans le clavier! » (Page 52.)

Des remarques de cet acabit foisonnent dans la biographie présente, certes au désavantage du « roi des pianistes », car médire de son prochain c'est être spirituel à bon compte et c'est se montrer réfractaire aux préceptes de l'Evangile, base de la religion à laquelle Liszt paraissait attacher tant de prix cependant.

Outre cela, l'esprit médisant a un autre mauvais côté encore: il rend satiriques, mordantes et agressives les natures les plus pacifiques, les plus indulgentes et les meilleures. Voici par exemple M. Göllerich. En considérant son optimisme et son enthousiasme inlassables, on doit le ranger parmi celles-ci et néanmoins il n'hésite pas à parler avec le dédain le plus superbe des musicologues hongrois, parce que Liszt attribue — avec une légèreté aussi peu patriotique que possible, — l'origine de la musique hongroise aux Tziganes. L'auteur de sa biographie ne va pas si loin d'abord et à la page 79 il admet gracieusement que la question n'est pas élucidée scientifiquement encore, — pour assurer ensuite à la page suivante que « la situation historique de Liszt est intacte en sa qualité de civilisateur de la musique hongroise », à laquelle « c'est lui qui a donné une base artistique, en déduisant les conséquences harmoniques des intervalles augmentés de la gamme tzigane et en reconnaissant pour l'haleine du tempérament national le rythme tzigane. » Explication on ne peut plus équivoque faite plutôt pour embrouiller la question, car il est incompréhensible qu'on puisse faire de la musique hongroise, si ses éléments constitutifs sont tziganes? La vérité est qu'il y a une musique hongroise autochtone, que les tziganes exécutent et dans laquelle ils ont introduit quelques éléments tziganes. Mais ces éléments, très épars et très insignifiants, sont tellement différents des éléments originaux de la musique hongroise, qu'un étranger lui-même les distinguera aisément à la longue.

Mais trêve de critique! M. Göllerich est un fanatique du culte de Liszt. C'est une prémisse qu'il faut admettre en lisant son livre. Partant de là, on ne peut pas exiger de lui qu'il soit impartial. Il suffit qu'il raconte exactement et chronologiquement les événements fabuleux qui ont fait du « roi des pianistes » presque un personnage mythologique. A cet égard son travail est

irréprochable, et l'on peut le consulter avec confiance, comme aussi au point de vue du catalogue complet et très ingénieusement classé des œuvres de Liszt. Leur nombre est effrayant, et explique leur caractère superficiel. Comme dit Cicéron, il n'avait pas le temps d'écrire brièvement, et il lui manquait le courage esthétique de faire un choix judicieux dans ses inspirations. Deux vérités contre lesquelles les louanges à jet continu de M. Gôllerich ne pourront jamais rien!

Des remerciements spéciaux sont dus à M. Gôllrich finalement pour l'exhumation d'une opinion du Dr Edouard Hanslick, le plus grand critique musical de l'Allemagne dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il avait écrit après la première audition à Vienne de la *Dante-Symphonie*: « Un peu de patience encore, et l'on verra les compositeurs faire secouer des débris de verreries, faire entre-choquer des baguettes de fer et faire partir des canons!» C'était prévoir de bien loin le finale de la septième symphonie de M. Mahler. Ceux qui connaissent Liszt seront les premiers à convenir qu'il serait on ne peut plus malheureux devant ce résultat déplorable de son anarchisme musical inconscient! A. DE BERTHA.

AUBIN (LÉON). — *Le drame lyrique*. (Tours, Salmon, 1908, in-8°.)

Ce petit ouvrage a le mérite de pouvoir atteindre un très grand public. Il résume en cent pages ce que devrait savoir tout auteur de musique ancienne, il prépare le lecteur à des études plus approfondies, et lui en donne le goût. C'est assez pour qu'il réussisse et propage les bonnes idées, les notions justes qu'il contient. J. E.

ALVAREZ (JUAN). — *Origines de la musica argentina*. (S. I., 1908, in-8°.)

Après des considérations générales, l'auteur traite de la musique des conquérants espagnols, de celle des peuples conquis et des esclaves nègres. Ce sont là en effet les trois éléments auxquels cette musique argentine doit son existence. Entre ces apports divers il est bien difficile de s'orienter. M. Alvarez le fait avec prudence. Il nous donne de très intéressantes mélodies autochtones ainsi que des photographies d'instruments indiens. Il montre l'Espagnol apportant en Amérique des préoccupations tout à fait extra-musicales et ne se souciant guère de beauté; enfin le nègre brochant sur le tout, et introduisant la fantaisie de ses rythmes sauvages.

A ce propos, j'aurais bien voulu voir M. A. traiter à fond, avec sa compétence et les éléments dont il dispose, la fameuse question des rythmes syncopés tels que le cake-walk nous les a présentés depuis peu. Je me demande si vraiment nous avons affaire à des syncopes proprement dites, devant s'écrire au moyen d'une double croche suivie d'une croche et suivie elle-même d'une autre double croche. Ou bien si une succession de noires, avec de petites notes barrées, placées à propos ne serait pas plus conforme à la réalité. Le même problème se pose dans la transcription des œuvres européennes du moyen âge. Les triolets de deux notes tels que les emploient

nos collègues Aubry et Wolf m'ont toujours paru suspects, et devant un jour céder la place à des rythmes beaucoup plus simples, mais agrémentés de notes accessoires. En somme, il s'agit de savoir si nous sommes en présence d'éléments musicaux essentiels au texte, ou en face de broderies qui altèrent légèrement l'équilibre de la mesure, sans pourtant le rompre. Le rythme nègre apporte une intéressante contribution à l'étude de cette difficulté. J. E.

WOTQUENNE (A). — *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.* (Vol. III. Bruxelles, Coosemans, 1908, in-8° de 600 pages. 18 fr.)

Un catalogue a toujours quelque chose de funèbre. C'est un hôpital de livres et de la pensée humaine. Que d'efforts, que d'espoirs et que de rêves représentent les millions de livres dressés côte à côte dans nos bibliothèques!

Plus que jamais j'ai éprouvé cette émotion en parcourant le troisième volume du catalogue de la Bibliothèque royale, dont M. Wotquenne a fait en ces vingt dernières années une des plus importantes de l'Europe. Car ici les livres sont inventoriés dans l'ordre même où ils se trouvent placés par le hasard et par la nécessité. Des raisons particulières ont décidé M. Wotquenne à renoncer à l'ordre méthodique et alphabétique. Il en résulte évidemment quelque peine pour celui qui voudrait rendre un compte exact de cet ouvrage. Heureusement une excellente table onomastique termine et vient aider le chercheur.

Lorsque ce dépouillement considérable sera terminé nous pourrons jeter un coup d'œil d'ensemble sur cette collection de premier ordre. Espérons que M. Wotquenne ne nous fera pas attendre trop longtemps ce plaisir.

J. E.

P. FROMAGEOT. — *Orgues et organistes de Saint-Germain-des-Prés.* (Extrait du Bulletin de la Société Historique du VIe arrondissement de Paris, Firmin Didot, 1908, in-8° de 17 p. et 3 hors-texte.)

En ces pages, M. Fromageot, qui sait aimer la musique ancienne, à retracé l'histoire des orgues de Saint-Germain-des-Prés, depuis le milieu du XVIIe siècle. Inauguré par Thomelin, le maître de Couperin, puis joué par Calvière, par Legrand et par Miroir, l'orgue, après des vicissitudes, finit par périr dans l'incendie de l'église de Saint-Eustache, en 1844. Celui qui le remplaçait venait lui-même d'une autre paroisse, de Saint-Victor; il dure encore, après avoir subi de nombreuses réparations. Les récentes spoliations de l'Etat le réduiront sans doute au silence désormais, si quelque artiste bénévole, comme est actuellement M. Auguste Barié, ne s'intéresse à son sort. J. E.

EMILE ERGO. — *Dans les propylées de l'instrumentation.* (Anvers et Paris, Fischbacher, 1908, in-8°, 7 fr. 50.)

Bien que l'auteur se défende d'avoir voulu composer un traité complet, il avoue cependant « la faiblesse de croire que, sans vouloir dorer

la pilule », ces propylées nous initieront aux notions d'une science fort utile au musicien. Pour moi, j'ai volontiers suivi M. Ergo chaque fois qu'il s'est engagé dans le domaine particulier de l'instrumentation, avec et derrière ses compatriotes MM. Gevaert et Mahillon. Des notions très personnelles d'acoustique instrumentale nous sont ici présentées sous une forme incisive. Les tableaux, les schémas abondent. Le chapitre sur l'orgue est ingénieux, et tout ce qui se rapporte aux cuivres modernes est traité avec le désir et la conviction d'apporter du nouveau. M. E. a raison d'insister. L'instrumentation forme une partie de la science musicale où l'empirisme règne encore en maître. Un peu de méthode et de raison sont nécessaires au milieu de ces routines, encouragées par l'ignorance des praticiens de l'orchestre. Avec infiniment de clairvoyance M. E. a cherché la vérité et la lumière du côté des *sons harmoniques,* auquel l'acoustique revient toujours, lorsqu'elle a besoin d'un appui.

Je recommande la lecture de cet ouvrage à notre ami Jean Marnold, qui s'est fait en France le champion des nombres vibratoires! Il trouvera l'occasion d'exercer ici sa compétence; bien plus, il verra — et cette constatation n'est pas pour lui déplaire — combien l'humeur critique s'échauffe et s'irrite aisément au contact de ces questions ardues. Terribles harmoniques! Funestes longueurs d'onde! Vous avez le pouvoir de troubler le cœur des hommes. Il suffit de songer à vous,sans même entendre vos réalités. Quelques chiffres sur un tableau, vous n'en demandez pas plus pour mettre en jeu la combativité du savant et la bile du musicologue.

M. Ergo n'échappe pas à cette loi fatale. Les propylées où il engage le lecteur patient, futur initié aux secrets de l'instrumentation, ressemblent fort à ce qu'on nomme ailleurs les *locaux disciplinaires.* On y entend la voix rude et brève d'une autorité sévère. Malheur à ceux qui ne partage pas les vues du maître. Ici on ne discute pas, on obéit. Et surtout on se tait.

C'est ce que je m'empresse de faire, non cependant sans avoir cité un exemple, de cette rigueur inexorable: « Quant à certaines parties de trompettes de Hændel et du grand Bach, écrit M. E., qui renferment des phrases qu'on dirait écrites pour la flûte ou la clarinette, il est permis d'observer que ces grands maîtres, dans ces moments (qu'on pense aux moments de somnolence d'Homère), ont perdu de vue le caractère tout spécial de cet instrument. S'ils avaient eu les cuivres modernes à leur disposition, on comprendrait alors qu'ils se soient laissés aller à ces traits, qui sont en dehors du caractère de la trompette. Ce n'est pas un manque de respect pour ces génies lorsque je me permets la témérité de ne pas trouver cela excellent, ni même bon. Il me semble que ce n'est guère digne de leur génie. Mais ce qui est certainement plus regrettable, c'est que bien des compositeurs modernes semblent s'autoriser de ces... moments de somnolence d'un grand homme, pour se lancer dans l'imitation de pareilles bévues. Ces extravagances modernes ne prouvent qu'une chose: *le manque de discernement esthétique.* »

Terribles harmoniques, funestes longueurs d'onde!

J. E.

LOUIS SCHNEIDER. — *Das französische Volkslied.* (Berlin, Marquardt, in-12.)

M. Schneider se plaît à l'art d'écrire des livres difficiles. Sa volumineuse biographie de Massenet, l'an dernier, avait montré qu'il sait manier avec délicatesse la critique épineuse de l'actualité. Son léger volume sur la chanson populaire nous prouve qu'il traite également bien l'histoire du passé. Ce n'est certes pas une tâche facile de condenser en 125 pages in-12 un sujet aussi digne d'intérêt que celui de notre chanson française!

Qui sait au juste ce qu'on doit entendre par le génie populaire en musique? Est-ce création? Est-ce adaptation? Le grand anonyme qui se nomme le peuple met-il réellement au monde des œuvres nouvelles ou se contente-t-il d'assimiler, de clarifier, la production individuelle? En réalité le mot de *peuple* cache un concept assez vague; c'est pourquoi il revient si souvent dans nos plus belles phrases. Aujourd'hui par exemple l'opéra, dit populaire, vit du répertoire bourgeois de 1840-1870. L'ouvrier s'entoure de Louis XV dans son intérieur; tandis que le snob fortuné s'enthousiasme du moderne style campagnard. Le peuple n'a jamais été populaire que malgré lui, quand il ne pouvait pas faire autrement. J'entendais un jour un machiniste de l'Opéra-Comique, auquel on voulait donner des billets pour *Louise,* répondre avec à propos: « Pour ce qui est du turbin et de l'em.....t, j'ai ça chez moi. » Parbleu!

On n'en saurait pas moins attribuer le caractère populaire à la chanson telle qu'elle se présente en France depuis quelque mille ans, et telle que nous la montre M. Schneider. Tour à tour, Noël, complainte, romance, chant patriotique, couplet satirique, ronde enfantine, air à boire, refrain de métiers, elle évoque vraiment un souvenir de la vie sociale de notre pays.

Et, pour conclure, nous voici ramenés par l'auteur au thème initial du volume, par des considérations sur le rôle actuel de la musique populaire. Comme l'ont très bien remarqué MM. Dukas et Calvocoressi, appelés en témoignage par M. Schneider, l'universalité à laquelle tend le langage musical savant se trouve contredite par le nationalisme du folklore mélodique. Cette contradiction apparaît très nettement dans la musique russe moderne. C'est là un bien curieux aspect de ce problème complexe.

On le voit, le livre de M. Schneider, présenté avec le luxe habituel aux Allemands, donnera à nos confrères d'outre-Rhin une idée flatteuse de la musicologie française.

J. E.

DOMENICO ALALEONA. — *Studü sulta storia del'oratorio musicale in Italia.* (Turin, Bocca frères, 1908, in-8° XII-452 pages. Lire 6.)

Le livre que M. D. Alaléona publie sous ce titre est un ouvrage capital qui vient se ranger à côté des savants travaux du regretté Angelo Solerti sur les origines du Mélodrame. Cet ouvrage ne traite pas seulement de façon précise et solidement documentée la question de l'Oratorio italien, sur laquelle, jusqu'à ce jour, nous devions nous contenter de généralités, mais encore, débordant son sujet, il apporte une contribution nouvelle à l'étude

de l'opéra. Ajoutons que la partie strictement bibliographique y tient une place considérable, dont on appréciera l'importance au moins matérielle, lorsqu'on saura que 147 pages du volume sont réservées à l'inventaire des monuments littéraires et musicaux analysés par l'auteur, sans compter les nombreux encartages relatifs aux textes de musique proprement dits, textes dont plusieurs présentent un très grand développement.

Nous nous trouvons ici en présence d'un livre qui, bien certainement, fera époque en devenant un excellent répertoire de références et de sources pour les historiens futurs de la musique religieuse et profane en Italie.

La bibliographie actuelle de l'Oratorio est relativement peu fournie. Quand nous aurons cité les ouvrages de C.-H. Bitter (1872), d'Otto Wangemann (1882), de G. Vernier (1901), la *Correspondance* de Mendelssohn et de Schubring sur l'Oratorio, publiée en 1892, les travaux de MM. Kretschmar, Bellaigue, Romain Rolland et Quittard, nous aurons épuisé à peu près la matière (1). Grâce à M. Alaléona, nous n'ignorons plus rien de l'origine et du développement du genre qui a atteint sa perfection classique avec Carissimi et, pour la première fois, l'Oratorio italien est l'objet d'une étude établie sur des documents originaux, selon les méthodes les plus strictes de la critique historique.

Le livre de M. Alaléona se divise en deux parties; l'auteur présente d'abord, en douze chapitres, une vaste et pénétrante synthèse, fort logiquement ordonnée, de ses recherches de détail. Il suit, pas à pas, l'évolution des diverses formes musicales qui donnèrent naissance à l'Oratorio, et étudie la vie et les idées des personnages qui patronnèrent ce genre, des musiciens qui le cultivèrent; au XVIIIe siècle, l'Oratorio souffre d'une sorte de stagnation, puis aboutit à l'inévitable décadence. On savait bien que l'Oratorio provenait des *Laudi* chantées, depuis le XVIe siècle, dans les *Oratoires* italiens; mais, comment ces pièces, encore peu connues au point de vue littéraire et musical, avaient-elles engendré le drame religieux? Quelles avaient été les phases diverses de cette filiation, les circonstances susceptibles de la déterminer? Autant de problèmes qu'élucide complètement le travail de M. Alaléona.

Ecrivant l'histoire d'un genre musical, l'auteur ne se borne pas à tracer une monographie limitée au seul sujet technique; il n'isole point sa monographie de l'histoire générale dont les fluctuations éclairent d'un jour très net l'évolution de la *Laude* en *Oratorio*.

C'est ainsi, qu'afin d'expliquer la création et la multiplication des *oratoires* et, partant, le développement de la musique qu'on y exécutait, on nous met sous les yeux un tableau vivant du mouvement d'idées qui se fait jour en Italie après l'effort de libération du *Rinascimento*, au moment où la réaction catholique réussit à reprendre la direction des esprits. Il règne alors un mysticisme tout imprégné de réminiscences païennes; Platon prend place à côté des personnages bibliques, la discussion philosophique, l'aristotelisme le plus subtil pénètrent dans les sermons. Et voici la raison pour laquelle les *oratoires*, institués à l'imitation des académies et cénacles « paga-

(1) La collection des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte*, publiée sous la direction de M. Hermann Krestschmar, annonce une *Histoire de l'Oratorio*.

nisants » de la Renaissance, admettent des cérémonies et des exercices qui deviennent, selon l'heureuse expression de l'auteur, un travestissement spirituel des dissertations et des divertissements associés aux fêtes mondaines.

En habile psychologue, Saint-Philippe de Néri cherche à détourner vers une fin spirituelle les tendances de son époque. M. Alaléona rappelle les faits saillants de sa vie, la fondation de la Congrégation de l'Oratoire, l'œuvre du saint à San-Girolamo d'abord, à la Valicella ensuite (1560-1577).

C'est à la Valicella que, durant l'hiver, au cours de l' « Oratorio vespertino », l'organisme musical des exercices oratoriens prend corps et ne tarde pas à s'accroître.

Voici, d'abord, une définition précise des *Laudi spirituali* qui encadraient le sermon prononcé lors de ces réunions pieuses : elles consistent en une poésie strophique chantée par la masse des fidèles sur une mélodie qui se répète de strophe en strophe, et qui n'affirme aucune intention représentative ou dramatique. La *laude* est un simple auxiliaire de la méditation, et ce caractère ne change guère avec les disciples du saint, Ancina, Manni, F.-Soto. — G. Animuccia met en musique deux livres de *Laudi spirituali* (1563-1570) ; puis Ancina, sous le titre de *Tempio armonico* (1599), rassemble un nombre considérable de compositions religieuses, pendant que Soto, habile chanteur et directeur averti, publie, de 1583 à 1598, cinq livres de pièces dont l'importance est extrême pour l'histoire de l'Oratorio, car cette « raccolta » constitue comme le « corpus » de la production philippine et permet d'enregistrer les caractéristiques fondamentales des *Laudi*. Voilà un ensemble de monuments sur lesquels porte l'étude de M. Alaléona.

Des pièces ainsi inventoriées, le plus grand nombre revêt un caractère méditatif ; d'autres, plus pertinentes et plus actives, consistent en exhortations à la vie chrétienne, à la prière ; aucune ne peut passer pour dramatique. La musique ne s'en affiche point savante, empruntée qu'elle est, à la mélodie populaire qu'on harmonise à deux ou plusieurs voix, mais toujours note contre note, sans recourir aux imitations, à la science polyphonique. D'où une musique simple et douce, parfois touchante, qui s'apparente aux *Frottole* et tient le milieu entre le madrigal scolastique et l'art du peuple. Ici, l'auteur accumule des exemples lyriques qu'il emprunte aux recueils de *Laudi* que nous venons d'énumérer. Il aurait pu, sans doute, préciser davantage ses démonstrations et faire toucher du doigt le principe fondamental de sa thèse, à savoir que l'art philippin s'affirme originairement tout à fait populaire, et qu'il répudie tout contact avec la musique savante des madrigalistes. Mais nous pouvons le croire sur parole, et cela d'autant mieux qu'il annonce (p. 128) la publication d'un prochain travail consacré à la musique populaire et à l'étude de son influence sur la musique italienne de la fin du XVIe siècle.

Quoi qu'il en soit, les *Laudi* sont d'essence populaire ; elles montrent bien nettement l'existence d'une mélodie principale autour de laquelle les autres voix tissent un vêtement harmonique. Et même, ces voix secondaires peuvent se remplacer par des voix instrumentales, ainsi, du reste, que nous le constatons à une époque très antérieure au sein de l'art polyphonique le moins équivoque. Il ne faudrait pas croire, en effet, que la substitution de l'accompagnement instrumental à l'accompagnement vocal ne remonte qu'au

XVIe siècle. Ne trouve-t-on pas des accompagnements instrumentaux dans le Roman de Fauvel, au XIIIe siècle? De nos jours, l'ancienne doctrine de la polyphonie purement vocale ne résiste pas au contrôle des faits (1).

Sous l'action du madrigal, les *Laudi Spirituali* subissent des modifications; de simplement méditatives et pieuses, elles deviennent dramatiques et narratives; le contenu dramatique du sermon auquel elles servent de préface et de conclusion passe en elles; elles se transforment en un petit sermon musical, en une sorte d'histoire; elles admettent même des « dialogues », qui alternent avec les parties purement narratives destinées à l'exposition d'un fait tiré de la Bible ou de la Vie des Saints.

Disons, à ce propos, que la *Sacra Rappresentatione*, notamment celle « di Anima e di Corpo » (1600), due à Emilio del Cavaliere, quoique n'appartenant en aucune façon au cycle des formes oratoriennes, contribue, pour une part importante, à infuser à ces formes l'esprit nouveau et en particulier à propager dans les compositions philippines le goût du style monodique expressif.

Quelques disciples de Saint-Philippe, Dorisio Isorelli, entre autres, essayent l'introduction dans les *Laudi* de la monodie accompagnée; une tendance identique s'affirme chez Girolamo Rosini: d'ailleurs, la présence à la Valicella d'excellents chanteurs sopranistes ne pouvait qu'aider à la propagation de l'*aria,* de la monodie expressive, car l'évolution des genres musicaux trouve de puissants auxiliaires dans les instruments de réalisation, dans les moyens d'exécution mis à la disposition des compositeurs.

On n'ignore point les liens qui rattachent le développement du style monodique à celui du Mélodrame italien. Sur ce sujet, M. Alaléona apporte des idées qu'il est en droit de considérer comme nouvelles, malgré qu'un autre auteur les ait indiquées en même temps que lui. Il combat, en effet, l'ancienne théorie qui attribue au cénacle florentin l'invention du Mélodrame, et fait voir que la trop célèbre *Camerata* ne fut guère qu'un épisode humaniste du vaste mouvement populaire du *Rinascimento;* on trouverait d'autres exemples d'épisodes analogues à Venise, avec Frangipane et Merulo et à Rome avec Cavaliere. Au surplus, Peri et Caccini, qui ignoraient la musique grecque, étaient-ils incapables de fonder un art nouveau sur cette dernière. La constitution du Mélodrame, établie au moyen du chant monodique expressif, revient encore aux influences populaires; on retrouve dans l'ancêtre de l'opéra la plupart des caractères de la musique du peuple, une identique conformation des rythmes, les mêmes procédés d'harmonisation, le même régime des cadences et de la tonalité.

Nous disions plus haut que nous ne pouvons considérer les idées exposées à ce propos par M. Alaléona comme entièrement nouvelles. Ces idées, on les rencontre, en effet, dans le dernier livre de M. R. Rolland, *Musiciens d'autrefois* (1908), qui s'ouvre par une page destinée à contredire l'opinion attribuant l'invention de l'opéra aux Florentins de la fin du XVIe siècle, et à empêcher de « laisser croire qu'une forme d'art aussi caractéristique pût réellement sortir, créée de toutes pièces, de la tête de quelques

(1) C'est ce qui résulte de nombreux travaux récents, notamment de ceux de MM. P. Aubry, H. Leichtentritt, H. Riemann, H. Quillard, etc.

inventeurs. » (1). Empressons-nous d'ajouter que notre constatation n'enlève rien au mérite du musicologue italien, lequel n'a certainement pas eu connaissance des derniers travaux de M. R. Rolland.

Mais fermons cette parenthèse et revenons à l'Oratorio. Celui-ci s'inspire des *Sacre Rappresentationi,* aussi bien que des *Nuove Musiche* de Caccini, dont les *Arie devote* de Duranti, par exemple, apparaissent comme une façon de reflet. La *Laude* admet donc le style monodique et le *Teatro Armonico* d'Anerio (1619) forme un échelon intermédiaire entre les dispositifs anciens et l'Oratorio proprement dit. Outre la division en deux parties qui se transmettra à celui-ci, ces compositions nouvelles précisent le dialogue qu'elles confient tantôt à un ensemble polyphonique, tantôt à des solistes, et on assiste à l'apparition du premier représentant de l'*Historicus* des *Histoires Sacrées* de Carissimi, sous les espèces d'un personnage symbolique appelé *Musa, Testa,* etc. Ainsi, s'accentue l'architecture du futur Oratorio; les *Dialogues* d'Anerio en comportent déjà tous les éléments, éléments de narration, de récit, éléments dramatiques de « représentation auditive », puisque la nature et le lieu des exécutions interdisent l'appoint d'une représentation visuelle.

Et d'ailleurs, comme le montre très habilement l'auteur, le milieu social est on ne peut plus favorable à l'assimilation, par les compositions oratoriennes, des moyens expressifs employés par le Mélodrame, car celui-ci rencontre auprès des princes de l'Eglise un accueil très empressé. Progressivement, le rôle de la monodie va s'accroissant et tend à devenir prépondérant. A ce stade d'évolution correspondent les œuvres de Marino, mises en musique par Mazzocchi.

Avec les *Rime Sacre* de Balducci (1662) (*La Fede, Il Trionfo*), nous touchons à l'Oratorio complet; il en est de même avec l'*Abele e Caino* de Mazzei. L'Oratorio devient un parfait Mélodrame spirituel, et la terminologie s'avère révélatrice de cette transformation en l'intitulant « dramma sacro. »

L'influence de la virtuosité vocale entraîne, du reste, l'Oratorio dans des voies qui ne tarderont pas à précipiter sa décadence. Il va bientôt se métamorphoser en concert, puis, le XVIIIe siècle enregistrera sa décrépitude.

Voilà pour l'Oratorio en langue vulgaire. Mais, à côté de celui-ci, un autre Oratorio se développe et réalise très vite la perfection de la forme. C'est l'Oratorio latin, provenant du *motet concerté* de caractère dramatique, dont Maugars nous a laissé une description bien connue. Celui-là est cultivé, non plus à la Valicella, mais à l'Oratoire romain du Saint Crucifix.

Carissimi y obtient un équilibre parfait de l'ensemble des éléments constitutifs de l'Oratorio, narration confiée, tantôt au chœur, tantôt à l'*Historicus,* puissante expression de la « représentation auditive », méditation finale exposée par le chœur.

M. Alaléona nous donne ici une analyse éloquente et émue de l'œuvre de Carissimi; nul ne semble mieux qualifié que lui pour écrire l'ouvrage essentiel que nous attendons sur le grand musicien; puis il passe à ses successeurs, chez qui, déjà, des symptômes de décadence se signalent de plus

(1) Romain Rolland : *Musiciens d'autrefois,* Paris, 1908, pp. 19 et suiv. M. Alaléona n'a connu, sans doute, de cet auteur, que son ouvrage de 1895 : *L'Opéra en Europe avant Scarlatti et Lully.*

en plus fréquents. A l'Oratoire du Saint Crucifix, la partie instrumentale admettait une importance considérable, et de curieuses symphonies pittoresques s'enchâssaient, pour le plus grand plaisir des dilettanti, dans la trame de l'Oratorio.

Toute cette première partie du livre de M. Alaléona est écrite d'un style vif, clair, aisé, riche en formules heureuses, en expressions caractéristiques; nous avons déjà remarqué celles de « travestissement spirituel » et de « représentation auditive » par lesquelles l'auteur désigne certains aspects de l'Oratorio; ajoutons qu'il qualifie de façon très frappante de « climat historique » l'ensemble des conditions extra-musicales dans lesquelles se situe l'œuvre d'art. Doué d'un esprit extrêmement logique, il possède excellemment le sens de l'évolution, du perpétuel changement sur quoi se fonde la vie des œuvres et des hommes. La lecture du livre est facile et attachante; l'auteur a débarrassé la partie réservée à l'exposition de tout appareil critique, ce qui n'est pas sans présenter quelques inconvénients au point de vue de la rigueur des démonstrations, mais ce qui nous vaut en revanche des pages rapides, parfaitement composées, d'une singulière puissance de persuasion.

Dans la 2me partie, M. Alaléona énumère soigneusement ses sources et expose, sous forme d'annexes, les résultats d'un énorme travail bibliographique. Il constitue ainsi une précieuse « raccolta » de documents à laquelle s'ajoutent de nombreux exemples musicaux puisés dans le répertoire des *Laudi*, des *Dialogues*, et des *Oratorios*.

Il nous donne successivement la bibliographie des *Laudi* de l'Oratorio de Rome, classées par ordre chronologique, celle de la *Laude drammatica*, des *Representationi Spirituali* (*Anima e Corpo, El Figliol Prodigo*), celle des *Dialogues* (*Teatro Armonico Spirituale*, d'Anerio), celle de l'*Oratorio* (œuvres de Balducci, *Abel et Caïn* de Mazzei.)

Puis, ce sont des transcriptions minutieuses d'archives de l'archi-confrérie du Saint Crucifix, et en particulier, le très intéressant relevé des comptes de 1529 à 1725; la bibliographie complète des *Oratorios latins* exécutés au Saint Crucifix de 1678 à 1725; enfin, les textes de la *Jefté* de Carissimi (1650) et des deux *Jefté* qui la suivirent, dues respectivement à Meschita (1682) et à Franchi (1688).

Nous ferons une légère critique à ce beau livre; l'auteur a omis de lui adjoindre une index alphabétique, oubli qui rend les recherches assez laborieuses. Les *Studi* de M. Alaléona ne constituent pas seulement un monument dont la musicologie italienne peut se montrer fière; elles témoignent aussi d'un effort des plus méritoires de la part des éditeurs de cette publication, les frères Bocca, à Turin. Puissent nos éditeurs, si timorés en présence d'ouvrages consacrés à la musique, prendre modèle sur leurs confrères italiens.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

H. EXPERT. — *Danceries du* XVIe *siècle*. (Fascicule 23 des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*. Paris, Leduc, 1908, in-4°, 15 francs).

Que mon excellent ami Expert me permette de lui faire une querelle dont je cherche depuis longtemps l'occasion. Je n'ai d'autres vues que

l'intérêt même de cette admirable collection des *Maîtres Musiciens,* si vaillamment soutenue par lui depuis plusieurs années.

Tous ceux qui s'intéressent à la musique ancienne connaissent la collection Expert. Et pourtant ces Denkmaeler français sont loin de tenir dans le monde musical la place à laquelle leur mérite a droit. Cela tient, à mon sens, à ce que ces volumes se placent comme volontairement à l'écart de tous les publics qui sont susceptibles de s'intéresser à eux. Je ne parle pas d'un éditeur tout à fait indifférent au sort d'une publication dont il ne comprend sans doute pas l'intérêt. Il serait aisé de trouver de plus dignes pour s'associer à ce bel effort. Mais il est plus difficile de modifier le caractère même de ces livraisons afin de les imposer à l'attention de tous. Parlons franchement, jusqu'à présent ces volumes ne satisfont complètement ni le savant ni le dilettante. Pour le grand public, elles sont trop austères et trop graves, sous l'aspect de leurs partitions originales, trop loin de la réalisation habituelle et pratique de la musique moderne. Pour l'érudit, elles sont trop rarement pourvues de l'appareil critique, auquel nous sommes accoutumés depuis vingt ans. C'est peut-être une infirmité de la musicologie, science encore jeune, de ne pouvoir se passer de commentaires, de notes, voire même d'études préliminaires. Comme l'écrivait un jour M. Gevaert : « La période de réflexion commence à peine pour la musique. » C'est trop demander au lecteur que de lui laisser le soin de toute réflexion en face d'un texte d'archéologie musicale. Le plus savant se contentera d'admirer de loin, ou, tout au plus, d'aller consulter dans une bibliothèque publique, un monument auquel sa compétence n'a pas été spécialement initiée.

Peut-être serait-il possible d'admettre, même ici, la publication des textes dans toute leur aridité, s'il s'agissait de poursuivre le dépouillement méthodique d'un ensemble de documents, sur lesquels la critique aura lieu plus tard de porter son effort. Il en est ainsi par exemple des dessins du Louvre, ou de la correspondance des procès-verbaux des académies, ou des *Trientercodices,* cette mine inépuisable de musique du XVe siècle. Mais dans la collection Expert nous ne sentons pas un plan, dont la réalisation exige le sacrifice de notre impatience. C'est avant tout une anthologie ; et ce le sera sans doute de plus en plus. « La hâte de nos lecteurs, pressés d'aller au meilleur, et aussi les exigences d'une édition dont nous supportons les lourdes charges nous imposent un choix, » écrit M. Expert, en tête du présent volume. Voici donc le principe du choix qui s'étend jusqu'au sein des œuvres elles-mêmes. Nous touchons ici à la vulgarisation. Il faut alors se résoudre à suivre cette voie jusqu'au public auquel elle conduit, et faire les concessions nécessaires de prix, de publicité, de présentation, de sélection que ce public réclamera.

Pour ma part, je préférerais de beaucoup ne pas voir M. Expert abandonner le terrain, cependant solide, de l'érudition. Il pourrait y recueillir tous les suffrages — ai-je besoin de le dire — s'il voulait adopter quelques-unes de ces méthodes qui flattent nos goûts scientifiques et qui donneraient de suite à ses publications un crédit assuré.

Prenons pour exemple ces danceries. Nul ne peut savoir quelles directives l'auteur a bien pu suivre dans le choix des morceaux qu'il a conservés.

Basses dances, toudions, gaillardes, pavanes, allemandes, et branles se trouvent mélangés dans les recueils de Gervaise et de Du Tertre. Quel principe esthétique, historique ou pratique, peut nous guider aujourd'hui dans l'élimination de telle ou telle pièce de ces anthologies? Le lecteur avide voudrait le savoir, et s'il ne l'apprend pas, il s'inquiète. Le voilà mal disposé.

Autre point, plus important encore. Comment se présentent ces œuvres, et quelles transformations ont-elles subi pour en arriver à la partition moderne que nous avons sous les yeux. M. Expert nous dit: « Nous traiterons dans nos commentaires de ces questions, comme de tout ce qui concerne ces musiques si curieuses. » Diable! Si ces commentaires futurs doivent épuiser toutes les questions soulevées par les vingt-trois livraisons de la collection, voilà de bien gros livres en perspective. Il ne s'agirait rien moins que de l'art musical du XVIe siècle tout entier! Je crois M. Expert plus apte que n'importe qui à écrire cette somme gigantesque, mais je préférerais ne pas l'attendre encore quinze ou vingt ans. Surtout si les textes préliminaires doivent être de plus en plus rigoureusement sélectionnés, c'est-à-dire de moins en moins probants pour l'historien.

On ne le niera point cependant; les danceries en question offraient au commentateur la tentation presque irrésistible de disserter utilement, tout au moins sur leurs rythmes. La question en valait la peine, M. Expert lui-même s'en est douté, lorsqu'il écrit, dans son bref Avertissement: « Pour la technique de ces danses, l'orchésographie de Toinot Arbeau fait foi. C'est d'après la doctrine de cet ouvrage fameux que basses dances et tourdions ont été ici présentés en mesure ternaire... Il sera aisé par le déplacement des barres de les ramener au rythme binaire des recueils d'Attaignant. D'après la même orchésographie nous eussions dû écrire à deux temps les branles d'Ecosse; mais, à la simple lecture on comprendra pourquoi, malgré l'autorité de Tabourot, nous préférons conserver le rythme indiqué par Estienne du Tertre. D'ailleurs là encore il sera facile de déplacer les barres et d'adopter la battue de l'Orchésographie. »

Ainsi voilà Tabourot qui fait loi contre Attaignant, mais qui cependant perd son autorité devant du Tertre! Voilà des rythmes binaires qui deviennent ternaires, et d'autres, qui restent binaires tout en pouvant devenir ternaires! Tout cela par suite de préférences du transcripteur, mais à la discrétion du lecteur! N'avais-pas raison de reprocher à notre collègue sa trop grande modestie?

En réalité, le problème rythmique tel que M. Expert nous le laisse entrevoir est des plus importants. L'orchestique française paraît s'être maintenue volontairement dans l'imprécision des rythmes. Un grand nombre de ses danses, particulièrement la courante, tirent leur caractère et leur charme de la perpétuelle amphibologie du binaire et du ternaire. Les contradictions entre Attaignant, du Tertre et Tabourot donnent une preuve nouvelle de cette indécision, singulière et pourtant explicable.

Nous ne connaissons plus aujourd'hui des danses anciennes que leur graphie musicale. Pour nous un menuet est un morceau à trois temps, une gavotte, un air à quatre temps. Les anciens, au contraire, distinguaient surtout dans une danse l'attitude corporelle dont elle était le prétexte et

l'occasion. Dans la fantaisie qui préside à ces évolutions, ils ne sont pas guidés par l'exigence d'une mesure symétrique. D'autant moins que leur musique ignore pendant longtemps l'emploi des barres de mesure. Le mouvement, le geste accompagné de musique, voilà pour eux le principal. L'écriture musicale réalise ensuite tant bien que mal, et en les simplifiant autant que possible, l'ensemble de ces donnés sonores. Le musicien encore inhabile s'efforce d'inscrire dans une rigoureuse périodicité, les ébats du danseur. Mais celui-ci résiste et résistera pendant plusieurs siècles à cette contrainte de la mesure, car il défend l'indépendance, la variété et la plastique même de son art. Le jour où un seul rythme, soit ternaire, soit binaire l'emportera définitivement, nous aurons la valse et la polka, dans toute la banalité de leurs mouvements mécaniques. C'est précisément ce que veut éviter la danse française des XVIe et XVIIe siècles. Elle entend maintenir la qualité expressive, individuelle de ses mouvements, au sein de la répétition musicale de ses rythmes. Elle protège sa liberté contre les entreprises de la carrure. Elle oppose entre eux le nombre 2 et le nombre 3, afin d'échapper à la tyrannie exclusive de l'un ou de l'autre.

De la sorte, les notes qui seraient irrémédiablement faibles dans un vulgaire 3/4, conservent un droit à l'accent. Elles se prêteront à un geste des bras, du buste, de la tête, qui réclamera leur appui. Elles s'effaceront, s'il le faut, mais elles ne sont pas perdues. L'autonomie du danseur est sauvegardée, la symétrie est évitée. La danse reste maîtresse d'elle-même.

Une des formes où se manifestent le plus vivement ces tendances complexes, est le *branle gay*. M. Expert nous en donne un exemple tout à fait amusant page 72, et qui mérite qu'on s'y arrête.

Le docte Paetorius, au début du XVIIe siècle, s'était lui-même trouvé fort embarrassé par la notation du *branle gay*. « Les musiciens français, écrit-il, composent leurs branles gays de telle sorte qu'on peut les écrire, soit par mesure ternaire (3), soit par mesure sesquialtère (3/2). Mais ces deux rythmes sont difficiles à observer dans le branle gay et les Français leur préfèrent la mesure binaire. » M. Expert n'en choisit pas moins la mesure à 3/4. Il résout le problème en musicien du XIXe siècle et non pas en danseur du XVIe. L'économie du branle, qui consistait à se déplacer latéralement (en levant alternativement les jambes, dans le branle gay) se trouve ici altérée et l'on sent, avec Paetorius, combien l'équilibre branlant de cette danse serait difficile à maintenir au milieu d'un trois temps qui tourne sans cesse sur lui-même, qui nous entraîne, qui deviendrait aisément vertigineux. La meilleure preuve en est que M. Saint-Saëns est allé précisément chercher ce branle chez Gervaise pour en faire la grande bacchanale qui, à la fin du ballet d'*Ascanio,* réunit tous les dieux en joyeuse farandole. Voilà le dévergondage, voilà l'écueil que les chorégraphes du XVIe siècle redoutaient !

Chez Gervaise et chez M. Saint-Saëns c'est bien la même personne musicale, mais combien transformée par la violence du rythme et de l'harmonie. La joyeuse commère, empêtrée dans ses atours, s'est métamorphosée en ménade fougueuse, qui parcourt la scène vêtue d'une couronne de pampre !

On le voit, ces quelques danceries méritaient de nous être présentées avec tout le cortège d'idées et de discussions qu'elles peuvent et qu'elles doivent évoquer en nous. Car enfin, le rôle de la musicologie n'est-il pas

précisément d'associer la musique ancienne à nos préoccupations actuelles. Nous avons affaire aux esprits plus encore qu'aux oreilles. Le public est curieux d'opinions autant que de musique. Et surtout nous tenons trop à l'érudition d'Henry Expert pour nous résoudre, sans murmure, à en voir toujours différer la venue.

J. E.

PUBLICATIONS REÇUES

Denkmaeler deutscher Tonkunst. Vol. 29 et 30. Instrumentalkonzerte deutscher Meister. Heraugegeben von Arnold Schering. (Breitkopf, 1907, in-fol. de 300 pp. Mk. 40).

Oriana Madrigal Society. Euterpe, vol. 8. Œuvres de White (1550) Pilkinton (1613), et rondes du XVIIIe siècle. (Londres, Breitkopf,

MAGUETTE (Paul. — *La Symphonie fantastique de Berlioz* (Liége, 1909, in-12. Fr. 1.50.)

LANDOWSKA (Wanda). — *Musique ancienne.* (Mercure de France, 1909, in-12 de 300 pp. Fr. 3.50.)

Musical Association. (In connection with the International musical Society): Proceedings... for the session 1907-1908. (Londres, Novello, in-8° de 188 pp. 1 guinea.)

CRÉMIEUX (Mathilde P.). — *Lettres choisies de R. Schumann.* (Fischbacher, 1909, in-12 de 300 pp.)

BRANCOUR (R.). — *Félicien David.* (Collection Laurens, 1909, in-12.)

COCQUARD (A.). — *Berlioz.* (Collection Laurens, 1909, in-12.)

LAURENCIE (Jean de la). — *Le dernier logement de Beethoven,* avec l'inventaire de la succession de B., et 8 hors-texte (Schola, in-8° de 60 pp.)

UDINE (Jean d'). — *La belle Musique.* (Paris, Dewambez, 1908, in-4° de 80 pp.)

SIEFERT (E.-B.). — *Sonate* en *ut* mineur pour piano. (Demets.)

DANEY DE MARCILLAC. (M.) — *Berceuse.* (Demets.)

— *Petite suite en style français.* (Demets.)

ALBENIZ (I.). — *Iberia, 4^e cahier* (Malaga, Jerez, Eritana). Edition mutuelle.

E.-K. BLUEMML. — *Quellen und Forschungen zur Deutschen Volkskunde.* — Bd. VI. (Vienne R. Ludwig, in-8° de 200 pages. Prix 7 marks 20.)

Allegemeiner Deutscher, Musiker-Kalender. — (Raabe & Plothow, Musikverlag. Berlin, in-12 de 600 pp., prix 2 marks 90.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU *12* JANVIER *1909*

La séance est ouverte chez MM. Gaveau, le mardi 12 janvier, à 4 h. 1/2, sous la présidence de M. Malherbe, président de la section de Paris.

Etaient présents : MM. Prod'homme, Ecorcheville, Laloy, Aubry, de la Laurencie, Greilsamer, Allix, Trotrot, Baudin, A. Laugier, Dr M. Laugier, Cesbron, Petit, Mutin, Mme M. Gallet, MM. de Curzon, Guérillot et Prunières.

Le président rappelle que, par suite de plusieurs indispositions, la séance mensuelle de décembre n'a pu avoir lieu. Après la lecture du procès-verbal de la dernière séance et de la correspondance, la parole est donnée à M. Prod'homme pour une communication intitulée :

Essai de statistique musicale au XIXe *siècle.*

M. LALOY traite ensuite :

De l'audition colorée chez Rimski-Korsakov.

M. P. AUBRY a la parole pour une lecture sur :

La Vie artistique au XIIIe *siècle. Les Jongleurs.*

La seconde de ces communications a fait l'objet d'une longue discussion, à laquelle prirent part tous les membres présents, et particulièrement MM. Mutin, Allix et Aubry.

La séance est levée à 6 h. 1/2.

Nous apprenons que notre confrère, M. Raymond Bouyer, vient d'être chargé de la critique musicale à la *Revue Bleue*; nous lui adressons toutes nos félicitations.

Le Comité qui s'est formé à Crémone, ville natale de l'illustre compositeur Monteverdi, pour provoquer la publication d'une édition nationale des œuvres du véritable créateur de l'opéra italien, adresse à la presse un *Communiqué du Comité Crémonais pour la publication des œuvres de Claudio Monteverdi.* Ce communiqué fait connaître les premiers travaux, les projets en cours et l'état actuel de la question, question qui n'intéresse pas seulement l'Italie, mais le monde musical tout entier.

On sait que Ernest Reyer succéda à Berlioz comme critique musical du *Journal des Débats*, où pendant plus de trente années, il publia des remarquables feuilletons.

Il y a quelques mois à peine, Reyer confiait à son jeune ami, notre confrère M. Emile Henriot, le soin de réunir pour les publier en volume les plus intéressantes pages de cette œuvre littéraire, qui est aussi le monument le plus important de l'histoire musicale de ce temps.

Nous apprenons que notre collègue M. Nin fait connaître avec un grand succès la musique ancienne, et particulièrement la musique française de clavier en Allemagne et en Belgique. Il s'est fait entendre dernièrement à Brême, Oldenbourg, Posen, Berlin, Dresde, Emden et Hambourg. Les deux séances qu'il vient de donner le 8 et le 10 à Bruxelles, précédées de conférences de M. J.-G. Aubry, ont été particulièrement intéressantes. Nous en reparlerons. Nous tenons à féliciter notre collègue de cette propagande vaillante et énergique.

Le Gérant : L.-Marcel Fortin.

Imp. Art. L.-Marcel Fortin=Rocoffort et Cie, Srs, 6, Chaussée d'Antin. Paris

SUR L'ORCHESTRATION

Les pages qui suivent constituent l'Introduction d'un petit ouvrage qui paraîtra prochainement, dans l'Edition Peters (Leipzig), sous le titre : RICHARD STRAUSS, *Le Traité d'Orchestration d'Hector Berlioz ; commentaires et adjonctions, coordonnés et traduits par E. Closson.*

On sait que les œuvres de Berlioz, tombées, il y a quelques années, dans le domaine public en Allemagne, y furent aussitôt réimprimées. *Le Traité d'Orchestration* notamment fut réédité par Peters, mais commenté, complété et mis à jour par M. Richard Strauss, un artiste dont les créations sont diversement appréciées, mais dont nul ne conteste la souveraine maîtrise dans le domaine particulier défriché pour la première fois par le maître de la Côte-Saint-André.

Ce sont ces commentaires et ces adjonctions, extraits de l'édition allemande, coordonnés et traduits par M. E. Closson, qui paraîtront sous le titre cité plus haut. L'*Introduction*, dont l'éditeur veut bien nous communiquer le texte et que nous publions ci-après, est curieuse à plus d'un titre ; les conseils de discrétion, de modération en matière d'orchestration, qui la terminent, ne sont-ils pas piquants sous la plume de l'étonnant alchimiste de *Salomé ?*

SOLLICITÉ par la maison C.-F. Peters de préparer une édition revue et augmentée du *Traité d'Instrumentation* d'Hector Berlioz, j'hésitai tout d'abord. N'était-il pas préférable de laisser tel quel l'ouvrage du maître français? Cette œuvre, complète en soi, pleine de prévisions géniales dont les partitions de Richard Wagner constituent, pour tout musicien expérimenté, l'évidente réalisation, avait-elle réellement besoin de cet adjuvant pour porter encore aujourd'hui tous ses fruits?

Toutefois, un examen plus attentif de ce livre, datant d'un demi-siècle déjà, ne tarda pas à modifier ma manière de voir. Les lacunes m'en parurent si évidentes que le moment ne me sembla pas éloigné où le *Traité* de Berlioz, devenu suranné sur des points importants, verrait méconnaître les mérites permanents qui sont en lui, celà d'autant plus que maints ouvrages parus depuis (particulièrement le *Traité d'Orchestration* de l'éminent maître F.-A. Gevaert) ont considérablement étendu ce domaine.

Or, la valeur durable, indestructible, du livre de Berlioz, consiste en ceci que l'auteur — qui le premier a abordé cette difficile matière et en a classé, avec un soin minutieux, tous les éléments, — ne s'est pas borné au point de vue simplement mécanique, mais a donné la prépondérance, dès l'abord, au côté *esthétique* de la technique orchestrale. Cette particularité, jointe à la clairvoyance instinctive et à la prescience avec lesquelles l'au-

teur sait évoquer souvent en quelques lignes, aux yeux du lecteur attentif, l'art wagnérien tout entier, suffisait à justifier la « mise à jour » de l'ouvrage au point de vue technique, d'après les acquêts nouveaux de l'art orchestral, particulièrement au point de vue de Richard Wagner (1).

Je me suis donc décidé à entreprendre le présent travail.

Par un scrupule aisément compréhensible, j'ai tenu à ne modifier en rien le texte de cette œuvre essentiellement homogène et à formuler isolément mes observations et adjonctions (2). Les exemples ne manquant pas, j'ai évité de reproduire ici ceux, particulièrement importants et intéressants, contenus dans l'ouvrage de Gevaert déjà cité. Celui-ci contient au surplus, ne fût-ce qu'au point de vue de la technique instrumentale et des lois acoustiques des instruments, des détails si instructifs, qu'on ne saurait assez en conseiller l'usage, concurremment avec le traité de Berlioz.

En matière d'orchestration, — comme en toute matière artistique d'ailleurs, — les ouvrages théoriques sont chose particulièrement délicate. J'entends par là qu'un musicien doué d'inspiration et pratiquant à l'orchestre un instrument quelconque se trouvera de prime abord, et sans aucune connaissance des principes de l'instrumentation, plus expert en cet art que tel pianiste éminent ou tel prince de la critique qui, se sentant non moins doué, aurait pâli sur les traités d'orchestration, mais sans jamais avoir approché un instrument de plus près que de la distance de sa stalle à l'estrade de concert.

C'est pourquoi, à tous ceux dont l'ambition tend plus haut qu'à gratifier leurs contemporains de quelques morceaux de sonorité agréable, savamment orchestrés suivant le goût du jour, à tous ceux auxquels il n'a pas été donné de se trouver journellement en contact, dans les fonctions directoriales, avec les forces démoniaques des timbres orchestraux, — à tous ceux-là, je tiens à donner tout d'abord ce conseil : qu'ils se donnent la peine, tout en étudiant les partitions des maîtres, de se mettre en rapport avec des praticiens des divers instruments, afin de se familiariser, sous leur direction, avec la technique exacte, les timbres propres aux différents registres et les petits préludes secrets de chacun de nos engins sonores.

Le moindre perfectionnement apporté par un instrumentiste ingénieux à l'embouchure, au système de clefs ou à tout autre détail de la disposition ou de la matière de l'instrument qu'il pratique, le moindre des effets techniques qu'il s'est amusé à combiner en une heure de désœuvrement, sont susceptibles d'ouvrir des perspectives insoupçonnées à l'artiste créateur en quête d'expressions nouvelles pour des idées nouvelles, et peuvent servir davantage le progrès qu'un ouvrage théorique ne s'appuyant que sur des faits antérieurs.

Il faut se garder cependant d'exagérer l'importance de ce facteur. Si en

(1) Ne pas oublier qu'il s'agit ici de l'opportunité d'une nouvelle édition *allemande*. Les éditeurs français du *Traité de Berlioz*, MM. Lemoine et Cie, en ont publié une édition nouvelle, revue par M. Widor.

(2) Seul, le chapitre consacré à l'orgue a dû être partiellement remanié et complété, travail confié à la compétence spéciale de M. le professeur Wolfrum, de Heidelberg.

effet la virtuosité de l'instrumentiste est susceptible de fournir au compositeur des impulsions nouvelles, l'action inverse, c'est-à-dire l'intuition géniale qui, après avoir semblé défier par ses exigences toute tentative de réalisation, finit par attirer à elle tous les techniciens avides de progrès, a exercé jusqu'à nos jours, dans l'évolution musicale, une influence beaucoup plus grande encore sur l'avancement de la facture instrumentale, le développement de la virtuosité et l'extension des capacités expressives des divers instruments.

Le développement de l'orchestre jusqu'à l'intervention de Berlioz est suffisamment connu pour que je puisse me dispenser de m'attarder sur ce point, au sujet duquel on relira avec fruit les pages splendides consacrées à l'art de l'orchestration par Richard Wagner dans ses différents ouvrages, notamment dans *Opéra et Drame*. Il ne saurait non plus être question de résumer ici en quelques lignes un des chapitres les plus importants de l'histoire de la musique, où des milliers d'initiatives, d'impulsions, d'erreurs et de succès, reliés l'un à l'autre par les liens les plus ténus et les plus délicats, se combinent dans un développement organique dont toutes les phases mériteraient une analyse détaillée. Je me bornerai à la résumer à grands traits, à dégager quelques points importants, laissant à chacun le soin de les relier l'un à l'autre et d'en tirer les conséquences, d'après ses connaissances et son sentiment personnels.

Je voudrais tout d'abord déterminer ici les deux voies principales par lesquelles s'est poursuivi le développement de l'orchestre, depuis Hændel, Gluck et Haydn jusqu'à Wagner, et que je désignerai sous le nom de « voie symphonique » (polyphonique) et de « voie dramatique » (homophone).

L'origine de l'orchestre *symphonique* réside particulièrement (abstraction faite des fugues pour orgue de Bach) dans les quatuors à cordes de Haydn et de Mozart. Toutes les formules symphoniques de ces deux maîtres attestent si bien, au point de vue du style, de la thématique, de la ligne mélodique et de la figuration, le caractère des multiples possibilités polyphoniques du quatuor, qu'on pourrait presque, — n'était la contradiction des termes, — les désigner sous le nom de quatuors à cordes avec bois obligés et renforcement d'instruments bruyants (cors, trompettes, timbales).

La participation plus importante des bois dans les cinquième et neuvième symphonies de Beethoven ne doit pas nous faire méconnaître, chez ce maître lui-même, les affinités avec le style du quatuor à cordes. Mais ici, plus que chez Haydn et Mozart, le génie propre de la musique de piano introduit ses tournures caractéristiques, ce génie du piano qui dominera plus tard l'orchestre de Schumann et de Brahms, — pas toujours, malheureusement, à l'avantage de ces maîtres : à l'instinct de coloriste de Liszt demeurait réservée la mission de transfigurer à l'orchestre l'esprit particulier du style pianistique.

L'indépendance et la liberté du chœur polyphonique de Bach, qu'on chercherait en vain dans n'importe laquelle des neuf symphonies de Beethoven lui-même, revit enfin dans les derniers quatuors du maître de Bonn : c'est là, c'est dans la belle ligne mélodique des quatre voix équipollentes

du quatuor classique, que Richard Wagner a trouvé le style orchestral de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs,* c'est là qu'il a puisé les sonorités merveilleuses et sans précédent de son quatuor d'orchestre.

Il convient naturellement de tenir compte, à cet égard, de ce fait que le développement du *mélos,* de Haydn à Beethoven, accroissait de lui-même les exigences techniques de l'orchestre en exhibant des détails de coloris orchestral de plus en plus éloignés du style de la musique de chambre et tendant à se rapprocher du deuxième ordre de développement du style orchestral, celui que j'ai désigné plus haut sous le nom de « voie dramatique ».

Dans leurs œuvres dramatiques et dans leurs oratorios, d'écriture généralement homophone (ce style est d'ailleurs encore préféré aujourd'hui au style polyphonique par notre bon public théâtral), Hændel, Haydn et Gluck ont volontairement et de prime abord accentué le coloris instrumental, dans l'intention de vivifier les éléments poétique et scénique de la toute-puissance suggestive des timbres; — d'où la répartition de l'ensemble orchestral en différents groupes animés chacun d'une âme spéciale, en individualités instrumentales « parlantes ».

Les maîtres de l'école romantique, Weber particulièrement, se trouvaient déjà poussés, par le choix même de leurs sujets dramatiques (*Freischütz — Obéron — Euryanthe*) à étendre sans cesse leurs découvertes dans ce domaine. Il était enfin réservé au génie de Richard Wagner de synthétiser les deux tendances en incorporant, à la technique de composition et d'orchestration de l'école *symphonique* (polyphonique) les riches moyens expressifs de l'école *dramatique* (homophone).

Tel dut être aussi le but rêvé par Hector Berlioz. Si l'on ne craignait d'être mal interprété, on pourrait dire en deux mots qu'il ne fut pas suffisamment doué pour la scène au point de vue dramatique, ni pour le concert au point de vue symphonique. Mais à cet effort pour unir la salle de spectacle et la salle de concert, l'art musical doit la découverte de moyens d'expression orchestrale inédits, plus riches et tout spéciaux. Si Berlioz ne sut pas non plus justifier sa dramatisation orchestrale de la symphonie par une évocation suffisamment plastique du contenu dramatique, laquelle ne se peut concevoir en dehors d'une riche polyphonie (son œuvre garde constamment le caractère lyrique et épique), du moins il fut le premier à puiser logiquement son inspiration dans l' « âme » même des instruments, découvrant ainsi toute une série de combinaisons instrumentales, d'effets de timbres et de fines nuances encore insoupçonnés.

Quoi qu'il en soit, un fait est certain: à cet audacieux novateur, à ce génial coloriste, à ce créateur de l'orchestre moderne, le sens de la polyphonie fit totalement défaut. Que les arcanes polyphoniques des prodigieuses partitions d'un Jean-Sébastien Bach lui fussent ou non étrangers, peu importe. Toujours est-il que la polyphonie, cette efflorescence suprême du génie musical que les cantates de Bach, les derniers quatuors de Beethoven, le mécanisme poétique du troisième acte de *Tristan* nous ont appris à considérer comme l'émanation supérieure du mélos, demeura pour lui sans signification, resta fermée à son sens musical particulier, tel qu'il se révèle à nous dans sa mélodie toujours un peu rudimentaire. Et pourtant,

seule une polyphonie réellement significative déclôt les secrets hermétiques des timbres orchestraux. Un passage dont les parties intérieures ou inférieures sont conduites d'une façon maladroite ou simplement négligente sera rarement dépourvu d'une certaine rudesse et n'atteindra jamais cette plénitude sonore émanant des partitions où les parties secondaires des bois et des violons, les altos, violoncelles et contrebasses participent à la vie générale par une ligne mélodique à la courbe élégante et souple. C'est là tout le secret de cette incomparable poésie de timbres de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs,* non moins que la *Siegfried-Idyll,* écrite pour petit orchestre, alors que même les partitions de Berlioz, avec son sens si particulier de la sonorité, celles de Weber et de Liszt (pourtant, chacun dans leur genre, de grands poètes de l'orchestre, de savants exégètes des timbres) démontrent à l'évidence, par la sécheresse marquée du coloris, que les parties de remplissage et d'accompagnement ne paraissaient pas à l'auteur dignes de l'indépendance mélodique. Et la conséquence logique est que les chefs d'orchestre eux-mêmes ne jugent pas nécessaire d'appeler les parties ainsi sacrifiées à cette vie psychique totale cependant indispensable à la galvanisation de l'ensemble orchestral.

Au jugement du plus grand nombre, le progrès réalisé sur Hector Berlioz, créateur de l'orchestre moderne, par Richard Wagner, qui porta cet ensemble à sa perfection, consisterait exclusivement dans l'approfondissement de l'idée poétique et musicale. Il y a cependant (toutes réserves faites, bien entendu, sur les questions de détail) trois points essentiels de la technique musicale du maître de Bayreuth sur lesquels il convient d'insister, car en eux réside le secret de l'éloquence et de la puissance d'évocation de l'idée wagnérienne dans l'orchestre contemporain. Ce sont: l'emploi du style polyphonique dans toute sa richesse; son développement considérable dans le domaine symphonique grâce à l'invention du mécanisme à pistons des instruments à embouchure; enfin, l'extension à tous les instruments de l'orchestre d'une virtuosité technique osée seulement, jusque-là, dans le solo de concert, — bien qu'exigée déjà par Beethoven dans ses derniers quatuors, si point encore dans ses symphonies.

Si donc l'œuvre de Richard Wagner, — laquelle réalise en somme, en matière d'orchestration, les seuls progrès notables depuis Berlioz, — fournira tout naturellement l'*alpha* et l'*omega* de mes amplifications, j'insiste d'autre part pour que l'étude de ces partitions ne soit abordée qu'avec la plus extrême prudence. En règle générale, on s'arrêtera tout d'abord à la partition de *Lohengrin;* celle-ci constitue un véritable compendium d'exemples modèles auxquels il convient de consacrer une étude approfondie avant d'aborder la polyphonie de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs,* ou la magie sonore des *Nibelungen.* L'emploi des instruments à vent notamment atteint, dans *Lohengrin,* une perfection esthétique jusque-là sans précédent. Les troisièmes parties (cors anglais et clarinette basse), incorporées ici pour la première fois au groupe des bois, font l'objet de combinaisons multiples, les parties des deuxième, troisième et quatrième cors, des trompettes et des

trombones se développent déjà avec une parfaite indépendance polyphonique, le principe du redoublement vigoureux de toutes les parties mélodiques, si caractéristique dans l'art de Richard Wagner, est déjà appliqué avec une conscience sûre de l'effet et avec un sens de l'esthétique orchestrale qui aujourd'hui encore excitent l'admiration. Je signalerai notamment, comme digne d'une étude toute particulière, la première scène du deuxième acte (Ortrude et Frédéric), le magnifique passage des bois à l'apparition d'Elsa au balcon, le cortège nuptial et le finale du deuxième acte, où les sonorités « organales » que Wagner tire avec tant de virtuosité de l'orchestre sont supérieures à la voix de l'orgue lui-même.

Mais la recommandation la plus importante à faire au débutant dans la technique de la composition et de l'orchestration, avant qu'il se hasarde à se plonger dans les flots harmonieux de l'orchestre, sera celle-ci : ces puissants phénomènes sonores que le génie d'un Berlioz ou d'un Richard Wagner a arrachés à l'orchestre afin de donner l'être à des concepts poétiques élevés et inédits, à des sentiments profonds, à des évocations nouvelles du monde élémentaire, — qu'il se garde de les vulgariser, de les abaisser au niveau d'un joujou orchestral, à la portée du dernier des musicastres. Tous ceux qui se proposent d'aborder l'art symphonique devraient, pour bien faire, débuter par la composition de quelques quatuors à cordes, qu'ils soumettraient ensuite à l'appréciation de deux violonistes, d'un altiste et d'un violoncelliste. Si ces braves instrumentistes estiment leurs parties « bien écrites pour l'instrument », alors — mais alors seulement — le jeune amant des Muses pourra poursuivre vaillamment son chemin, — en commençant de préférence par le petit orchestre. Dans le cas contraire, qu'il se choisisse une carrière différente... Lorsque enfin son impatience d'aborder le grand orchestre deviendra irrésistible, que le « jeune maître » ouvre les onze partitions de Richard Wagner, qu'il les compare soigneusement l'une à l'autre ; qu'il observe combien chacune de ces œuvres possède sa combinaison instrumentale propre, son style orchestral particulier ; qu'il admire la noble discrétion qui se manifeste là dans l'emploi de tous les moyens orchestraux, combien tout y est réduit au minimum d'expression. Qu'il en approche, comme exemple de « ce qu'il ne faut pas faire », le procédé de ce compositeur contemporain (d'ailleurs un musicien excellent, très averti), qui me soumit un jour une ouverture d'opéra-comique dans laquelle les quatre *tuben* des *Nibelungen,* unis au groupe traditionnel des cuivres, exécutaient les rythmes les plus endiablés, cela comme simples renforçateurs du *tutti !*

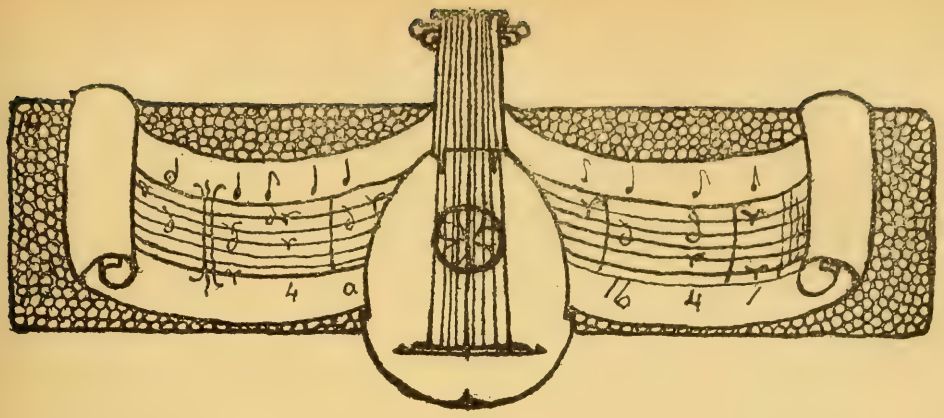
Et comme, horrifié, je demandais à l'auteur ce que venaient faire dans une ouverture d'opéra-comique ces instruments imaginés par Wagner, avec tant de discernement et de sûreté, pour évoquer le monde ténébreux des *Nibelungen,* il me répondit avec candeur :

— Mais pardon ! aujourd'hui, tous les grands orchestres possèdent des *tuben :* pourquoi donc ne les emploierais-je pas ?

Alors je me tus, songeant à part moi :

— Voilà un homme perdu ; à cela, il n'y a rien à faire !

RICHARD STRAUSS.



QUATUOR A CORDES

Mesdames, Messieurs,

Mon ami Nestor Lejeune me demande de vous parler des origines du Quatuor à cordes. Cette mission eût été sans doute mieux remplie par un historien de la musique (j'en vois dans cette assistance). Aussi dois-je m'excuser tout d'abord auprès de vous, de parler ici en musicien et de vous faire une causerie évidemment un peu aride, en vous disant des choses dont ne se soucient guère que les gens de métier.

Il faut considérer dans le quatuor d'archet tout d'abord l'*écriture*, c'est-à-dire la réunion même, l'amalgame de quatre instruments, puis la *forme* que ce dispositif instrumental fut amenée à revêtir.

L'origine de l'écriture en quatuor se rattache assez intimement à un genre musical aujourd'hui désuet, mais très en faveur au XVIe siècle, je veux dire le madrigal. Quelle fortune singulière dans l'histoire que celle du madrigal, de cette adaptation de la chanson populaire aux exigences du contrepoint savant! Ne voit-on pas le madrigal restant purement vocal, recueillir l'héritage du motet, et devenir lui-même insensiblement l'ancêtre de l'opéra! Et d'autre part, comment ne pas remarquer qu'il cède peu à peu aux influences instrumentales, jusqu'à devenir le point de départ de la symphonie moderne. Si bien que cette seule et même figure du madrigal se présente à nous comme un Janus dont une face regarde la tragédie lyrique, et dont l'autre se tourne vers la musique pure.

La vogue extrême du madrigal vocal jusqu'au début du XVIIe siècle, vous la connaissez. Mais vous savez aussi quelle place occupa l'élément ins-

(1) Causerie faite à l'occasion de la première séance historique du quatuor N. Lejeune, le 9 décembre 1908.

trumental dans la pratique de ce style polyphone. Toutes les chapelles, même en Italie, ne valaient point celle que les Gonzague mettaient à la disposition des Monteverde. Combien de riches amateurs, de princes épris de musique, disposaient d'un nombre trop réduit de chanteurs pour assurer l'exécution fastueuse d'un madrigal à plein chœur. Alors, que fait-on? Les instruments se substituent aux voix, les violes, les cornets, les trombones prennent la place de ténors, de soprani, de basses absents. C'est ainsi qu'au début du XVIIe siècle nous rencontrons souvent des voix en très petit nombre, à côté de groupes instrumentaux bien organisés.

Mais bientôt les instruments l'emportent, et les compositeurs prennent leur parti de ces substitutions. Bien plus, ils les mettent à profit, et l'on voit naître le concert d'église et le concert de chambre.

Voici donc un aspect très net du style madrigalesque : *l'Aspect collectif.* Les instruments respectent l'équilibre établi par les voix, qu'ils viennent renforcer ou suppléer. Cette tendance conduit peu à peu à la symphonie d'orchestre.

Mais le madrigal connaît aussi un autre aspect, nous l'appellerons l'*aspect individuel.* Il arrive en effet que l'un des instruments force l'intérêt des auditeurs, au détriment de ses partenaires, qu'il réduit au rôle subalterne d'accompagnateurs. Cette transformation nous mènerait jusqu'au concerto. Or, sous cette forme aussi, le vieux madrigal a subi la pénurie des exécutants et la réduction nécessaire des parties. Et nous arrivons ainsi, par des concessions successives, à l'écriture en trio. Nous touchons en même temps au triomphe de la basse continue, remplissage improvisé d'une harmonie gauche et pesante?

C'est en Italie que semble avoir pris naissance le trio. Stefani, Scarlatti et Corelli en sont les maîtres. Mais c'est en Allemagne qu'il nous faut suivre son rapide essor. L'Allemagne est la patrie de la musique d'intérieur, de cette *Hausmusik* concertée dans l'intimité d'un cercle d'amis et de familiers. Là reparaît et se maintient, autour du clavecin habilement conduit, l'égalité nécessaire à tout art collectif. Là s'unissent à nouveau les cordes et les vents, dans un même sentiment de liberté et aussi de réaction contre la tyrannie de la basse continue. Le madrigal, devenu entre temps symphonie, fleurit à nouveau sous sa forme la plus parfaite et la plus épurée, celle du *Quatuor à cordes.*

Oui, c'est bien le genre le plus élevé et le plus digne parmi tous dans la musique. Il n'est pas de manifestation qui nous révèle plus complètement le génie d'un maître. Par l'écriture, par la pensée, par la manière de mettre en valeur les idées, de les répartir aux quatre instruments de même famille et de même nature, le *Quatuor à cordes* est la forme de composition la plus difficile qui existe. Aussi a-t-on grand tort à mon sens de contraindre, dans les conservatoires d'Allemagne, les élèves qui sortent de leurs études de contrepoint à présenter un quatuor d'archet. Le premier quatuor qu'on écrit est toujours mauvais. Je pourrais en citer bien des exemples dans les temps anciens comme de nos jours.

Après vous avoir signalé comment l'écriture du quatuor a pu se modifier, ai-je le temps encore de vous dire un mot de l'évolution de sa forme? Car, n'est-il pas vrai, toute pièce instrumentale à quatre parties ne saurait mériter

le nom de quatuor? Depuis que la musique s'est émancipée des habitudes de la polyphonie vocale, elle a revêtu bien des aspects, elle a passé par bien des états dont il faut, je crois, distinguer trois principaux.

Tout d'abord la fugue, que je symboliserais volontiers par le nombre *1*. Car la fugue c'est la forme unitaire par excellence. Elle ne contient qu'un seul thème, ou sujet, diversement accompagné, et qui concentre sur lui-même tout l'intérêt musical.

A côté de la fugue nous avons la suite, qui groupe une succession d'airs de danse, disposés dans un certain ordre. Cette forme est binaire. Chacun de ses morceaux est construit sur un modèle harmonique absolument identique: nous montons d'abord vers une tonalité dominante ou voisine, puis, après un arrêt, nous redescendons à la tonalité primitive. Le nombre *2* convient ici.

Enfin la sonate mérite le nombre *3*. Car elle se compose de trois parties distinctes, dont la première est l'exposition des idées, la seconde le développement, et la troisième la réexposition, c'est-à-dire le retour de la donnée initiale (1).

Les pièces à quatre ont tout naturellement adopté les différentes formes dont je viens de vous parler. Mais le quatuor — ai-je besoin de le dire — ne prend véritablement son nom que le jour où il se présente sous la forme sonate, c'est-à-dire vers le milieu du XVIIIe siècle. C'est dans cette manière que traite l'art de Haydn et de Mozart, crépuscule national du soleil beethovenien, qui, de ses chauds rayons, féconda toute notre musique moderne.

Je termine en espérant ne pas vous avoir trop retenu par cette petite leçon de compositions, tout à fait intime et sans la moindre prétention à la conférence, et je laisse la parole aux instrumentistes qui vous démontreront musicalement et bien mieux que je ne puis le faire par des mots, ce que fut à son origine et ce que devint le *quatuor à cordes*.

VINCENT D'INDY.

(1) Pendant longtemps la sonate n'est autre chose qu'une pièce sonnée sur des instruments. Aujourd'hui on ne saurait donner ce nom qu'à des pièces de sens ternaire.

LA JEUNESSE DE LULLY

(1632-1662)

ESSAI DE BIOGRAPHIE CRITIQUE

LULLY de son vivant même eut sa légende. La fortune éclatante du Florentin, détenteur tout-puissant du privilège de l'Opéra, aimé de Louis XIV, comblé par lui de titres et d'honneurs, pensionné, anobli, possesseur de nombreux immeubles à Paris et de sommes considérables, frappèrent l'imagination des contemporains peu habitués à voir un musicien grand seigneur. Comme il n'était pas aimé, on prêta volontiers l'oreille à tous les bruits qui couraient sur son compte et on les répéta sans songer à en vérifier l'authenticité. On se plut à rappeler qu'il avait été marmiton chez Mademoiselle. On s'indigna de son ingratitude envers cette princesse et de ses basses intrigues pour déposséder Perrin et Cambert de leur privilège. C'est ainsi que se forma peu à peu la légende de Lully. Elle fut bientôt si populaire que personne ne douta plus de l'exactitude des faits qu'elle rapportait; et, lorsque La Viéville l'eut recueillie et insérée dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1), elle fit autorité. Tour à tour Boindin dans sa *Lettre sur l'Opéra* (2), Delaporte, dans les *Anecdotes Dramatiques* (3), le Prévost d'Exmes dans *Lully musicien* (4), la reproduisirent presque textuellement. On la retrouve dans Fétis, Pougin, Radet et les auteurs contemporains (5).

(1) Bruxelles, 1704-1706. Réimprimée dans l'*Histoire de la Musique* de BOURDELOT.
(2) Paris, 1753, in-12.
(3) Paris, 1775, 3 vol.
(4) Vers 1780. *Bibl. du Conservatoire.*
(5) Les rares écrivains, qui ont appliqué à l'histoire de la musique les méthodes critiques modernes, ne se sont pas occupés spécialement de la biographie de Lully. M. ROMAIN ROLLAND, dans ses admirables *Notes sur Lully*, nous trace un portrait physique et moral de l'homme bien fait pour décourager ceux qui essaieront après lui de faire revivre la curieuse figure du Florentin, mais n'entre pas dans le détail des faits. M. Radet ne nous parle, dans son beau livre, de *Lully, homme d'affaires*, qu'à partir de 1670, et Nuitter et Thoinan ne s'en occupent qu'au sujet du privilège de l'Opéra.

Tout récemment, le dépouillement méthodique des mémoires et des gazettes du temps, ainsi que des recherches d'archives nous mirent en possession d'un certain nombre de documents qui jetaient un peu de clarté sur les débuts de Baptiste à Paris.

Nous nous adressâmes alors chacun de notre côté à MM. Ettore Levi, secrétaire général de l'Institut Français de Florence et à M. Bonaventura, bibliothécaire à la Biblioteca Nazionale et membre de la S. I. M., en les priant de bien vouloir rechercher l'acte de baptême de Lully. Par une singulière coïncidence, ce document fut découvert presque en même temps par nos deux correspondants. Désormais, il devenait possible d'écrire une histoire de la jeunesse de Lully. C'est elle que nous allons nous efforcer de retracer ici, malgré les nombreuses lacunes qui restent encore à combler.

Jean-Baptiste Lully naquit à Florence le lundi 29 novembre 1632 à 4 h. 1/2 de l'après-midi. Suivant la coutume italienne il fut porté le jour même au Baptistère et inscrit sur les « registri delle fedi di Battesimo » (1).

« Lunedi 29 Gio: Batt. di Lorenzo di Maldo Lulli e di Cat^na di Gabriello del Sera ps. (2) Lucia nel Prato n. (3) a di 29 h. 16 1/2. C. (4) Antonio di Iacopo Comparini. C. (5) Maddalena di Giovanni Bellieri. »

L'acte ne nous dit pas quelle était la profession de Lorenzo Lulli. Le contrat de mariage de son fils (6) l'appelle « Laurent de Lulli, gentilhomme florentin ». C'est fort peu probable. D'abord, on ne trouve pas de famille noble de ce nom à Florence au XVIIe siècle, et puis le cadastre ne mentionne ni palais, ni maison appartenant à un Lorenzo Lulli, ce qui serait surprenant pour une personne de qualité. Jean-Baptiste a dû chercher à profiter de l'équivoque créée par la traduction de Lorenzo di Maldo Lulli en Laurent de Lulli. En réalité, la préposition *di* signifie simplement que Lorenzo était fils de Maldo comme Caterina sa femme était fille de Gabriel del Sera.

La tradition veut qu'il ait été meunier. C'est possible, en tout cas, tous les contemporains le croyaient.

Lully est fils d'une meunière,

dit un couplet d'une chanson satirique fort en vogue au XVIIe siècle (7), et Guichard, dans un factum, déclarait: « Chacun sait de quelle trempe et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le moulin des environs de Florence, dont son père était meunier et le bluteau de ce moulin, qui a été son premier berceau, marquent encore aujourd'hui la bassesse de son origine. » Le *Necroligio fiorentino* (8) mentionne un certain Vergilio di Lorenzo Lulli mugnaio qui fut enterré le 13 janvier 1638 à quelques centaines de mètres de la petite église de Santa Lucia nel Prato (9) qui était la paroisse de

(1) Conservés à l'Opera del Duomo.
(2) C. a. d. del popolo di Santa Lucia nel Prato.
(3) Nato.
(4) Compare.
(5) Comare.
(6) Minutes de Me Guérin (Me Ader, successeur).
(7) *Chansonnier de Maurepas. Mss.* fr. 12619, f° 321.
(8) *Archivio di Stato. Necrologio del* 1634-1650.
(9) Cette église se trouve dans la via degli Oricellari, à l'extrémité de la via Borgognissanti.

la famille de Jean-Baptiste. Peut-être ce meunier était-il parent de Lorenzo, jusqu'à présent, on n'a rien trouvé qui puisse nous fixer sur ce point (1).

En 1662 nous savons que Lorenzo vivait encore (2). Ce fut peut-être lui qui fut enterré en 1683 à San Friano; il aurait dans ce cas atteint un âge avancé.

Sa femme Caterina del Sera — dont le nom a été dénaturé sur les actes français en del Seta (3), del Serta (4) et même del Locta (5) — était déjà morte en 1662, car elle est qualifiée sur le contrat de mariage de Jean-Baptiste « deffunte damoiselle Catherine del Serta ».

Nous ignorons s'ils eurent d'autres enfants que Jean-Baptiste. Cependant une certaine Lessandra di Lorenzo Lulli qui fut enterrée aux Ognissanti en 1693 (6) devait être leur fille.

Sur l'enfance de Jean-Baptiste à Florence nous ne savons absolument rien. Toutefois, au sujet de sa venue en France, nous sommes à même de préciser un peu le récit fort vague de La Viéville: « M. le chevalier de Guise voyageait en Italie et, lorsqu'il avait pris congé de Mademoiselle, elle l'avait prié de lui amener quelque petit Italien s'il en rencontrait de joli. Il rencontra Lully de qui la vivacité lui plut et à qui il proposa de le suivre. Lully ne demanda pas mieux... » (7) Ce fut sans aucun doute le chevalier de Guise qui ramena Lully, Mademoiselle le dit expressément dans un passage de ses Mémoires (8) qui a échappé à l'attention des musicographes; elle ajoute que ce fut lorsqu'il revint de Malte. Mais à quelle époque situer ce voyage du chevalier de Guise? Malgré de longues et patientes recherches il nous a été impossible de le déterminer encore. En 1644, Roger de Lorraine servait au siège de Gravelines. De 1647 à 1653, date de sa mort, les *Mémoires* de Goulas, de Mlle de Montpensier et de Mme de Motteville, les lettres de Mazarin permettent d'établir qu'il n'a pas quitté la France. Son voyage se placerait donc soit avant 1644, soit entre 1645 et 1647. Bien qu'il soit impossible de le dire avec certitude, il est fort probable que ce fut en 1643. L'acte de naturalité et la tradition veulent que Lully soit venu en France « âgé de 12 ans seulement », c'est-à-dire en 1644. Or, nous l'avons vu, le chevalier de Guise était à Gravelines; ce serait donc plutôt l'année précédente. Justement, c'est en avril 1643 que Mme de Guise, ses deux fils et sa fille, s'en revinrent d'Italie, où ils vivaient depuis douze ans. Le père du chevalier de Guise, Charles de Lorraine, à la

(1) *Contrat de Mariage*, 1662, 14 juillet, Minutes Ader.

(2) *Necrologio fiorentino del* 1669-1694. *Lorenzo di Lulli sep. in S. Friano.* Le nom complet se trouve sur les registres de San Friano (à l'Archevêché): *Lorenzo di Benedetto Lulli*. Il est possible que ce soit là le véritable nom du père de Baptiste, car Maldo est un prénom bien étrange. M. Lévi Malvano signale que sur l'acte de baptême on a d'abord écrit quelque chose d'irintelligible, puis barré et écrit au-dessus *Maldo*.

(3) *Lettres de Naturalité*, Minutes Ader.

(4) *Contrat de Mariage*, 14 juillet 1662, Minutes Ader.

(5) Enregistrement de l'acte de Naturalité, 30 juin 1661. *Arch. Nat.* P. 2688, f° 131.

(6) Le 24 mars. *Necrologio fiorentino*, 1669-1694.

(7) *Comparaison*, édit. Bourdelot, III, 170.

(8) *Mémoires*, édit. Cheruel III, 348. « Il (Lully) est Florentin; il était venu en France avec feu mon oncle le chevalier de Guise, lorsqu'il revint de Malte. Je l'avais prié de m'amener un Italien pour que je puisse parler avec lui, l'apprenant lors..... »

suite de démêlés avec Richelieu, s'était, en effet, retiré à Florence et y était resté jusqu'à sa mort.

Ce fait a son importance. Quelle que soit la date du retour de Roger de Lorraine, on comprend qu'il lui fut aisé de se procurer dans une ville où s'était passée son enfance le petit Italien que sa nièce lui demandait. Il est au contraire inadmissible qu'il eût donné à Mademoiselle un gamin rencontré par hasard dans les rues d'une ville d'Italie. L'enfant lui fut présenté vraisemblablement par des amis ou d'anciens serviteurs de son père. Peut-être même la famille de Lully avait-elle dépendu en quelque façon de la maison de Guise et cette considération le détermina-t-il en faveur de Baptiste (1).

« Venu en France, nous dit Lecerf, Mademoiselle le prit chez elle, parmi ses officiers de cuisine, s'il vous plaît, il était sous-marmiton. Dans les moments libres de sa cuisine, il raclait un méchant violon que le violent penchant qu'il avait pour la musique lui fit trouver. On l'entendit. Ce fut, je pense, le comte de Nogent. Il dit à Mademoiselle que son marmiton avait du talent et de la main. Elle lui fit apprendre : il monta à la chambre d'où sa figure qui n'était pas ragoûtante l'avait d'abord écarté et le voilà musicien en titre (2). »

Ce récit a fait fortune, on le retrouve plus ou moins enjolivé dans toutes les biographies. Nous y voyons Lully, à peine arrivé dans les cuisines, rassembler toutes les casseroles et faire un merveilleux charivari. Pourtant rien n'est moins certain.

Un document précis que nous avons eu l'heureuse fortune de découvrir aux Archives nationales semble démentir la tradition (3). C'est l'*Etat des officiers de Mademoiselle, fille de Monseigneur le duc d'Orléans et des gages dont ils jouissent en la présente année* 1652. Jean-Baptiste Lully y figure parmi les trois *garçons de la chambre* aux appointements de 150 livres par an (4).

Bien qu'à cette époque Lully ait eu le temps de monter des cuisines à la chambre, il est plus rationnel de supposer qu'il y était entré dès l'abord (5). Nous savons, en effet, par les *Mémoires de Mademoiselle* qu'elle avait fait venir Lully afin de parler italien avec lui (6), parce qu'elle apprenait à ce

(1) Suivant une autre version enregistrée par Cizéron-Rival, dans ses *Récréations littéraires*, mais dont l'origine remonte à Brossette, Lully aurait été amené en France, non pas par Guise, mais bien par un valet de chambre de Mademoiselle appelé La Guérinière. (*Récréat. littéraires*, Paris, 1576. p. 63).

(2) *Comparaison...* Edit. Bourdelot III, 170.

(3) *Arch. Nat.* Cour des Aides z^1a 523. Les états antérieurs à 1660, à l'exception de celui pour l'année 1652, ont disparu. Nous avons dépouillé vainement les comptes de tutelle de Mademoisselle (Arsenal, Ms. 421), Lully n'y figure pas.

(4) A Jean Buron 150 l. A Jean-Baptiste Lully 150 l. A Cabannes 150 l.

(5) Guichard insinuait dans un de ses factums : « *Peut-on dissimuler que le hazard le jeta dans le commun de Mademoiselle parmy ses galopins ; les comptes de la maison de cette princesse ne font-ils pas foy qu'il fut peu de temps après valet des valets de sa garde-robe, puis petit violon, puis plus grand violon.* » B.-N. Thoisy, 382 f° 376. Les comptes de 1652 nous montrent au contraire que Lully ne fut jamais titulaire d'une charge de violon chez Mademoiselle.

(6) « Je l'avais prié de m'amener un Italien pour que je pusse parler avec lui, l'apprenant lors. » *Mémoires*, édit. Cheruel III, 348.

moment cette langue. Ce qu'elle attendait de l'enfant rentrait tout à fait dans les attributions d'un garçon de la chambre (1) et nullement d'un garçon comme le veut Lecerf (2). La légende de Lully cuisinier doit trouver son origine dans la surprise causée à tout le monde par la fortune éclatante et soudaine de ce parvenu. On exagéra l'humilité de ses débuts et, d'un officier de la chambre, on fit un sous-marmiton. Quant à l'anecdote du comte de Nogent, bien qu'il soit fort possible que le spirituel Bautru ait remarqué le talent naissant du jeune garçon et l'ait signalé à Mademoiselle, il est étrange qu'il ne soit pas une seule fois question de lui dans les mémoires de cette princesse où défilent pourtant tant de personnages connus et inconnus.

Dans une cour princière, les fonctions de garçon de la chambre n'étaient guère absorbantes. C'était là une charge presque honorifique dont les titulaires touchaient les faibles revenus et s'occupaient à tout autre chose qu'à en remplir exactement les devoirs. En somme, il fallait de temps en temps s'acquitter d'une commission, transmettre un ordre et porter un message. Tout le temps que Lully ne passait pas à causer italien avec la fille du duc d'Orléans, il devait être libre d'en disposer à sa fantaisie. Si on en croit la tradition, il se rendit à cette époque coupable de farces énormes qui firent rire aux larmes Mademoiselle dont l'humeur était gaie (3). Il dut surtout s'adonner avec ardeur à la musique. Tous les contemporains nous vantent les dispositions exceptionnelles qu'il manifestait dès l'âge le plus tendre. « Il faisait dès son enfance de très beaux airs sans savoir une note de musique », nous dit Choisy (4). Il est probable pourtant que Lully connaissait les éléments de son art et jouait de quelque instrument lorsqu'il arriva en France. L'acte de naturalité le laisse entendre (5) et la tradition le proclame. Lecerf conte qu'un cordelier lui aurait enseigné les premiers principes, « Lully s'en souvenait souvent et témoignait de la reconnaissance pour ce bon moine qui lui donna le premier quelques leçons de musique et qui lui apprit à jouer de la guitarre ». Cela est fort possible, mais, vers douze ans, à moins de miracle, on ne sait pas grand'chose encore. Il fallut donc qu'il travaillât beaucoup pour avoir été jugé digne, à vingt et un ans, de succéder à un maître aussi célèbre que Lazarin.

La cour de la fille de Gaston d'Orléans était d'ailleurs propice au développement d'un génie musical. Tout l'hiver, ce n'étaient que fêtes, bals, repas en musique, sérénades, divertissements de toute espèce. Lully, en sa

(1) Les garçons de la chambre venaient tout de suite après les valets de chambre. C'étaient des jeunes gens de bonne famille en général, la plupart devenaient valets de chambre. Ils touchaient les mêmes gages que ceux-ci, à l'exception du 1er valet de chambre qui touchait 300 fr. Comme on le voit ces fonctions étaient mal rétribuées. En comparaison, les valets de pied touchaient beaucoup plus, 366 fr. et 274 fr., mais ils dépendaient de l'écurie et leur charge n'était pas honorifique comme celle de garçon ou de valet de chambre.

(2) Choisy dit qu'il avait été valet de pied. C'est inadmissible, Mademoiselle n'aurait pas conversé avec un valet de pied ! V. *Mémoires pour servir à l'histoire du règne de Louis XIV*, Utrecht 1797, in-8°, p. 151.

(3) V. *Anecdotes littéraires*, II, 29. 30.

(4) *Mémoires*, 1747, p. 151.

(5) « Ayant esté porté d'une inclination naturelle pour nous venir rendre service dans la profession à laquelle il s'estait adonné dans sa jeunesse, il serait venu en notre royaume, âgé de 12 ans seulement. » Min. Ader.

qualité de garçon de la chambre, devait faire partie quelquefois de la suite de Mademoiselle et l'accompagner aux Grands Ballets qui se dansaient à la Cour. Peut-être lui fut-il donné d'entendre l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Il avait alors 15 ans et cette représentation put produire sur son esprit une impression durable. Les vingt-quatre violons dont la renommée était européenne, venaient aussi parfois aux Tuileries (1).

Outre cela, il est probable que Mademoiselle lui « fit apprendre » comme dit La Viéville. Est-ce à cette époque qu'il fut élève de Méru, Roberdet, et Gigault qu'un libelle célèbre (2) lui donne pour maîtres? Il est impossible de le dire avec précision. Il est probable cependant que ce fut seulement après son entrée chez le roi, lorsqu'il délaissa le violon pour s'adonner à l'étude du clavecin et se perfectionner dans la science du contrepoint. Le fait que, plus tard, il se vit dans la nécessité de se remettre au travail et d' « apprendre dans les règles » (3), donne à supposer que son éducation première avait été quelque peu négligée. Sans doute, il se formal seul avec les conseils de quelques musiciens bienveillants qui s'intéressèrent à lui, mais sans être rompu à tous les exercices d'école. D'ailleurs, quand on étudie son œuvre, on a bien l'impression qu'il fut un autodidacte. C'est à peine si çà et là l'influence de Lambert et celle de Luigi Rossi ou de Caproli sont sensibles dans ses ballets de cour.

Michel Lambert justement se trouva en rapport avec lui dans le temps qu'il servait chez Mademoiselle. Loret nous l'apprend à la date du 1er février :

« Cette grande et haute pucelle
Que l'on nomme Mademoiselle,
Dont en tout temps le cœur est gai
Comme l'on est au mois de May,
Sans prendre advis que de sa teste,
Donne une pension honneste
Au seigneur Lambert et sa sœur
Afin que l'extrême douceur
De leurs voix belles à merveilles
Délectent souvent ses oreilles. » (4)

Michel Lambert était déjà célèbre ; le charme de sa voix et son talent de compositeur lui attiraient les louanges de tout le monde. Les poètes le comparaient à Orphée, à Amphion (5) ou à Apollon. Mlle Hilaire Dupuys, sa belle-sœur, n'était pas moins fêtée que lui. On comprend que Mademoiselle ait voulu se donner le plaisir de les entendre souvent.

(1) *Mémoires*, I.

(2) Raisons qui prouvent... que les compositeurs de musique... ne peuvent être de la communauté... des ménétriers 1695, p. 33. *B. Nationale*, V. p. 2.632. « Il est bien vrai qu'il (Lully) a joué du violon dans son bas âge, mais il a renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition de la musique sous la discipline des feus Metru, Roberdet et Gigault, organiste de St-Nicolas-des-Champs. »

(3) Choisy, *Mémoires*, 1747, p. 151.

(4) *Muze historique*, I, 79.

(5) On connaît le sonnet de Perrin qui commence par ces mots :

Amphion de nos jours, alors que je te vois...

Baptiste avait alors 19 ans. Il devait être déjà en possession d'un double talent de compositeur et de violoniste qui méritât d'attirer sur lui l'attention de l'aimable Lambert. Sans doute, celui-ci lui donna quelques conseils et noua avec lui les liens de la vive amitié qui devait les unir toute leur vie et que devait resserrer encore en 1661 le mariage de Lully avec la fille unique de Michel Lambert.

Celui-ci avait ses entrées partout et connaissait tout ce qu'il y avait de musiciens à Paris. Il put procurer à Baptiste des relations utiles dans la musique du roi. Peut-être le présenta-t-il à Luigi Rossi (1) dont il chantait les airs et celui-ci s'intéressa-t-il à son compatriote. Nous aurions ainsi la clef de la formation musicale de Lully. Mais ce ne sont là que des hypothèses.

Lully, à cette époque, devait commencer à produire des œuvres vraiment intéressantes, puisque, depuis son entrée chez Mademoiselle, il n'avait cessé de « s'appliquer avec assiduité à la composition des airs en toute sorte de musique. » (2) Outre cela, il devait avoir acquis quelque réputation comme virtuose. On sait en effet quelle admiration souleva quelques années plus tard son art de jouer du violon. « Depuis Orphée et Amphion, nous dit La Viéville, on n'a point tiré d'un violon les sons qu'en tirait Lully (3). » Pour que, plus de trente ans après qu'il eût cessé de toucher un archet, on eût gardé un tel souvenir de son jeu, il fallait qu'il eût été tout jeune en possession d'un admirable talent. En résumé, aux environs de 1651, il devait être un musicien accompli. Lui-même, quelque temps avant sa mort, disait « à une personne digne de foy qu'il n'avait jamais appris plus de musique qu'il n'en savait à l'âge de 17 ans (4). » Il peut paraître étrange que, dans ces conditions, il ne fut pourvu chez Mademoiselle d'aucune charge proprement musicale et que le 1er janvier 1652, quelques mois avant son entrée chez le roi, il fut encore garçon de la chambre. Mais, somme toute, nous ignorons si, à cette époque, c'était autre chose pour lui qu'un titre purement honorifique. Rien ne nous dit qu'il ne fut pas garçon de la chambre chez Mademoiselle, comme, chez le Roi, Lambert fut valet de chambre et Antoine Boesset, maître d'hôtel. Quoi qu'il en soit, des événements imprévus allaient brusquement lui faire quitter les Tuileries pour le Louvre.

On peut lire dans toutes les biographies comment Lully fut congédié sans récompense pour avoir mis en musique certain couplet moqueur qui n'eut pas l'heur de plaire à Mademoiselle (5). L'histoire est piquante, malheureusement son exactitude ne paraît pas certaine. Nous connaissons la vérité par un passage des *Mémoires* de Mlle de Montpensier. Elle y donne la raison du départ de Lully. « Après avoir été quelques années à moi, je fus exilée ; il ne voulut pas demeurer à la campagne ; il me demanda son congé ; je le lui donnai et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin (6) » Les faits confirment pleinement ceci. L' « hiver de 1651,

(1) Rossi devait se trouver encore à Paris à cette date, mais cela n'est pas certain. V. Romain Rolland. *Musiciens d'Autrefois*, Hachette, 1908.

(2) *Lettres de Naturalité*, Minutes Ader.

(3) *Comparaison* III, 173, édit. Bourdelot.

(4) Du Tralage. Arsenal . Ms. 6.541.

(5) La Viéville, *Comparaisons* III, 171,

(6) *Mémoires*, édit. Cheruel III, p. 348.

malgré les inquiétudes et les brouilleries du Palais-Royal, l'on dansa et l'on se réjouit assez » (1), c'était le temps où Lambert et Mlle Hilaire venaient chanter aux Tuileries. Mademoiselle avait loué aussi six violons qu'elle logeait

« Vers ses écuries
Assez proches des Tuileries,
Pour, jusqu'au bout du Carnaval
Lui donner très souvent bal (2) ».

Mais cette période de joie et de prospérité (3) ne fut pas de longue durée. Au mois de mars 1652, Mademoiselle partait pour Orléans, entrait dans cette ville par escalade et se mettait à la tête des frondeurs. Elle était de retour à Paris le 4 mai. Il n'était plus question de fêtes. On se battait tous les jours. Pourtant Mademoiselle ne laissait pas d'entendre volontiers ses violons. Le lendemain de l'entrée du Roi dans la capitale, Mme de Châtillon, qui accourait lui prédire sa disgrâce certaine, la trouva dans cette occupation (4). Sans doute Lully était-il parmi eux, bien ennuyé de la tournure que prenaient le choses. Mademoiselle s'enfuit en recommandant de ne rien « dire à pas un de ses gens.» Un beau jour, les officiers de sa maison reçurent l'ordre de se rendre à Bois-le-Vicomte. En cours de route, le carrosse du fidèle Préfontaine fut attaqué par des soldats et pillé. « Au premier coup que l'on tira, conte Mademoiselle, tous nos gens prirent la fuite. Il n'y eut qu'un page et qu'un valet de chambre qui tâchèrent à le secourir (5). » A peine arrivé à Bois-le-Vicomte, il fallut s'en retourner à St-Fargeau où l'on arriva dans les premiers jours de novembre. La vue de cette inhospitalière demeure si triste et si malsaine, non moins que les événements des derniers mois, durent décider Lully à demander son congé.

Passant alors avec souplesse du côté des vainqueurs, il entra au service du Roi. Peut-être Lambert qui avait des amis partout lui servit-il d'introducteur. Peut-être Louis XIV, comme le veut la tradition, avait-il entendu parler de lui et lui fit-il offrir une place dans sa musique. Toujours est-il qu'au début de l'année 1653, il était installé dans ses nouvelles fonctions. Fut-il d'abord, comme on l'a dit, inspecteur des violons? ou fit-il partie de la bande des vingt-quatre? Les registres du secrétariat ayant été détruits, il est à peu près impossible de le savoir. Les *Etats de la France* de 1652 et de 1653 ne nous fournissent non plus aucun renseignement (6). Ce qui est certain, c'est que, peu de mois après, la place de compositeur de la musique

(1) *Mémoires*, édit. Cheruel I, p. 290.

(2) C'est cette bande sans doute que Milord Wilmot demanda à Mademoiselle de lui faire entendre. *Mémoires* I, 321.

(3) Il était sérieusement question de lui faire épouser le Roi, Loret nous l'apprend:

« Et même il court une nouvelle
Assez glorieuse pour elle,
Qui dit partout en bonne foy
Qu'elle doit épouser le Roy. »

Muze historique, 8 janvier 1651.

(4) *Mémoires* II, 195.

(5) *Mémoires* II, 216.

(6) Seul l'*Etat* de 1654 donne quelques indications bien sommaires sur les officiers de la musique du Roi (p. 147).

instrumentale se trouvant libre par suite du décès de Lazarin, Louis XIV la lui donna le 16 mars 1653 (1).

Lully allait enfin pouvoir remédier à l'insuffisance de son instruction technique et former son style en écrivant de délicieux ballets jusqu'au jour où, prenant possession de l'Opéra, il donnerait libre cours à toute la musique qui, depuis trente ans, s'était amassée en lui (2).

(*A suivre.*) HENRY PRUNIÈRES, LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) *Arch. Nat.* O17, f° 165.

(2) *Documents inédits utilisés dans le présent article :*

I. — Acte de baptême de J.-B. Lulli découvert sur les registri delle fedi di Battesimo par MM. Bonaventura, membre de la S. I. M., correspondant de M. de La Laurencie et Levi Malvano, secrétaire général de l'Institut Français, correspondant de M. Prunières.

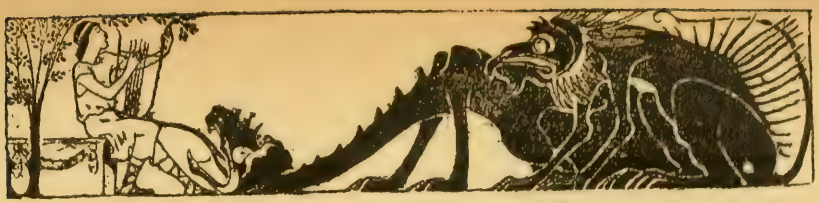
II. — 1° Actes de décès de Lorenzo Lulli (1683) et de Lessandra di Lorenzo Lulli (1693), relevés dans le *Necrologio fiorentino*, par M. Prunières.

2° Acte de décès de Vergilio di Lorenzo Lulli mugnaio (1638), relevé sur le *Necrologio fiorentino*, par M. Levi-Malvano.

III. — *Lettres de Naturalité*, découvertes par M. de La Laurencie dans les Minutes de Me Ader.

IV. — Etat des officiers de Mademoiselle pour l'année 1652 sur lequel figure Lully, découvert aux *Archives Nationales* z1, 523, par M. Prunières.

V. — Contrat de mariage de Lully, relevé par M. de La Laurencie dans les minutes de Me Ader.



LE RYTHME (1)

X. — LE RYTHME ET LA MESURE SONT INDÉPENDANTS L'UN DE L'AUTRE

La mesure naît du rythme. Ces deux éléments néanmoins restent indépendants dans l'interprétation : La mesure est le moyen matériel d'évaluer les groupes de sons tandis que le rythme est la façon de les exprimer conformément à la loi artistique.

Théoriquement, les notes qui commencent les mesures devraient avoir la même accentuation, mais il en va autrement dans l'exécution parce que le rythme, la tonalité et la ponctuation donnent accidentellement au temps faible une importance particulière qui annule le temps fort.

Nous ne saurions trop répéter que l'accent métrique a pour objet d'accentuer l'évaluation des durées ; il ne doit donc pas être mis en relief quand il entrave le sens rythmique ou expressif d'une phrase. La barre de mesure n'est en réalité qu'un renseignement pour l'exécutant, sa raison d'être est de faciliter l'exécution en indiquant comment sont mesurées les valeurs (2). Il ne faut donc pas la considérer comme point de repère certain pour délimiter l'étendue d'un dessin. Si un dessin commence sur le 1er temps ou finit sur le dernier de la mesure c'est tout simplement une coïncidence du rythme et de la mesure.

De ce que le rythme et la mesure n'ont pas le même but il ne suit nullement que ces deux éléments soient incompatibles.

La concordance du rythme et de la mesure est au contraire obligatoire dans la construction d'une phrase musicale. Autrement dit, tel rythme exige, pour son interprétation, telle mesure à l'exclusion de toute autre. Quand le compositeur veut écrire une phrase musicale, il choisit la mesure dont les

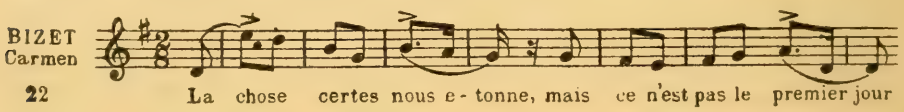
(1) Voir le numéro le Février 1909.

(2) Plus l'art musical a progressé, plus il est devenu complexe d'exécution et plus il a eu besoin de moyens de notation pour préciser et faciliter son interprétation. C'est ainsi que la barre de mesure est devenue nécessaire à partir du XVIe siècle.

barres se trouvent placées devant les notes rythmiques accentuées périodiquement, de manière que les accents rythmiques concordent autant que possible avec les accents métriques. Les accents rythmiques tombant sur les temps forts n'en sont que plus importants car ils ont alors une double fonction : rythmique et métrique. Quand il n'y a pas concordance entre le rythme et la mesure, un tiraillement se produit entre ces deux éléments ; l'auditeur éprouve un malaise, il ne saisit pas complètement le sens et l'esprit de la musique. « Comme les mesures, les rythmes sont caractérisés et délimités par des accents, des sons forts, arrivant périodiquement de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4 mesures. Ces sons forts sont appelés ictus ou accents rythmiques. » (Mathis-Lussy.)

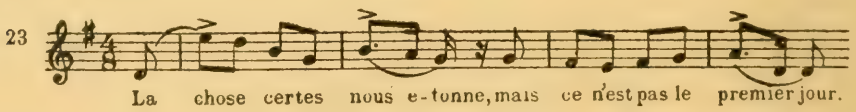
Nous allons résumer ce qui précède par un exemple.

Examinons le fragment ci-après pour nous rendre compte qu'il n'est pas écrit avec la mesure qu'il faudrait :



En effet, à 2 temps, nous trouvons une mesure forte et une mesure faible. Cela n'est pas logique, la mesure ne concorde pas avec le rythme.

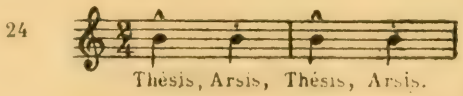
Exécutez ce même fragment en battant la mesure à 4 temps, vous sentirez la mesure qu'il fallait et partant la concordance de la mesure et du rythme.



XI. — RYTHME THÉTIQUE (1)

Pour avoir l'intelligence d'une pièce musicale il faut avant tout découvrir les dessins qui la composent.

(1) Thétique vient du mot grec *thésis*, qui signifie le temps baissé ou temps fort. Le mot *arsis* qui lui est opposé veut dire au contraire le temps levé ou temps faible (abaissement ou élévation du pied dans la danse),



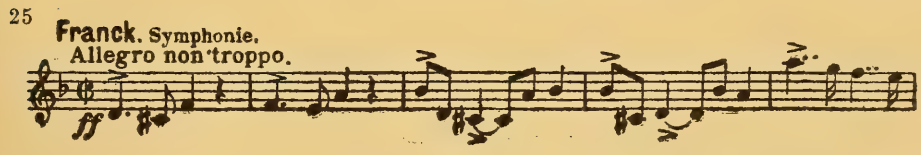
Ce point acquis, il faut s'appliquer, dans l'exécution, à mettre en relief ces dessins au moyen des divers accents que nous connaissons.

Si l'on veut mettre en relief le côté ponctuation, l'on devra accentuer une note initiale et une note finale pour chaque membre de phrase. Or, comme toutes les parties de la mesure peuvent servir de point de départ aux dessins, il importe de connaître les différentes formes que peuvent prendre ces dessins afin d'y découvrir l'accent initial qui, comme nous allons le voir, n'est pas toujours la première note du dessin. (Il sera parlé du point final plus loin).

Un dessin rythmique qui commence sur le premier temps de la mesure est nommé « rythme thétique ». La première note, ici, est point initial.

Ce genre de rythme demande un accent sur le temps fort indépendamment des autres accents qui peuvent se placer sur d'autres parties de la mesure.

Dans le rythme thétique la mesure et le rythme sont accentués au moyen du même accent ; il y a coïncidence du rythme et de la mesure.



Rythme anacrousique (1).

Un rythme qui commence avant le temps fort initial se nomme « rythme anacrousique ».

La note ou le groupe de notes qui se trouve avant le point initial est appelé « anacrouse ».

Suivant le cas, l'anacrouse prend plus ou moins d'impor-

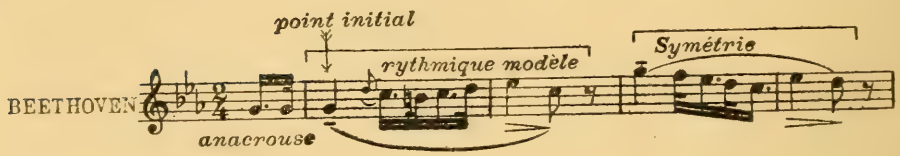
(1) Du grec *anacrousis* : terme qui sert à désigner une ou plusieurs syllabes qui se trouvent en tête de certains vers lyriques avant la thésis ou syllabe accentuée dont elles sont comme le prélude.

tance rythmique dans le sens de la phrase, par conséquent elle doit être plus ou moins mise en relief.

Nous allons montrer différents exemples d'anacrouses demandant chacune une accentuation spéciale.

1er Exemple

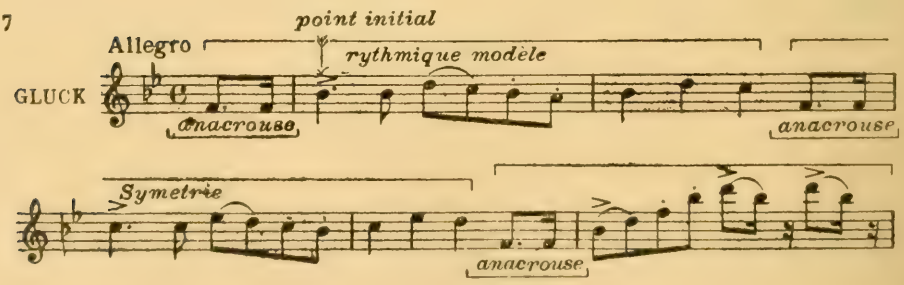
26



Cette anacrouse n'est qu'une préparation de l'accent initial du rythme qui porte sur le « sol noire », *elle ne demande donc pas à être accentuée.* Sa suppression ne détruirait pas la valeur expressive du dessin; Beethoven nous le prouve à la 3e mesure en ne faisant plus l'anacrouse.

2e Exemple

27



Ici, l'anacrouse est un élan. Bien que cet élan ne soit pas indispensable, sa suppression enlèverait de l'énergie à la phrase.

Dans ce 2e exemple comme dans le 1er, l'accent rythmique initial du dessin se trouve sur la note qui suit l'anacrouse.

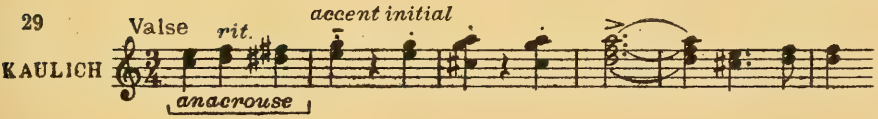
3e Exemple

Le cas ci-dessus est opposé aux deux premiers exemples. En effet, l'anacrouse est en quelque sorte une appogiature rythmique ; elle tient en suspens la note initiale et fait désirer la suite du dessin.

En cela, elle se rattache à cette règle aussi bien rythmique qu'harmonique : Plus une note en fait désirer une autre, plus elle doit être accentuée.

Remarque. — L'exemple ci-dessus nous fait voir un des cas où l'accent rythmique détruit l'accent métrique.

4e Exemple



Parfois, une anacrouse peut tenir toute une mesure et ne pas changer pour cela le caractère anacrousique du premier dessin. L'anacrouse, dans ce cas, ne doit pas être plus accentuée que si elle commençait sur un temps faible.

Dans l'exemple ci-dessus, la phrase ne commence réellement que sur la deuxième mesure.

5e Exemple

Contrairement au dernier exemple (n° 4), un dessin peut commencer sur le temps faible et ne pas être anacrousique.

Avec un peu d'attention, on constate dans ce cas que les

notes qui commencent le dessin n'ont pas le caractère léger de la plupart des anacrouses ; elles font au contraire partie intégrante du dessin, aussi doivent-elles être accentuées sans tenir compte du temps faible où elles se trouvent.

30 HAYDN

point initial

Allegro

incise id. id. id. id. id.

On commettrait ici une double erreur si l'on accentuait le temps fort : d'abord parce que le second temps n'est pas réellement une anacrouse, ensuite parce que le temps fort est note finale d'incise (par conséquent faible). En somme ce fragment doit être interprété comme si la mesure était à $\frac{3}{8}$.

31

6e Exemple

On rencontre enfin d'autres dessins qui, bien que commençant sur le temps faible, n'ont pas le caractère anacrousique. De ceux-ci l'accent initial peut paraître absent mais, en réalité, nous le trouverons dans une partie qui accompagne ce dessin.

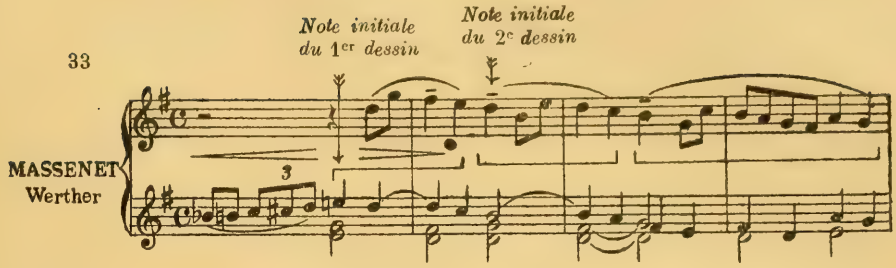
32 BEETHOVEN

Adagio

pp

Note initiale du dessin

AUTRE EXEMPLE



Le point initial du 1er rythme est en vérité le mi ♮ de la 1re mesure.

Remarque. — Par les différents cas d'anacrouses que nous venons d'analyser on voit que presque toutes les règles d'interprétation sont variables. Aussi faut-il que l'exécutant soit dirigé par le goût et le bon sens artistiques.

En résumé, l'anacrouse doit être mise en relief selon son importance rythmique.

Si elle n'est qu'une préparation de l'accent initial, son accentuation devra être relativement faible.

Si, au contraire, elle fait partie intégrante du rythme, elle contient l'accent initial et, de ce fait, n'a plus le caractère préparatoire de l'anacrouse.

Enfin si elle est une appogiature rythmique, une suspension du rythme, elle doit être très accentuée.

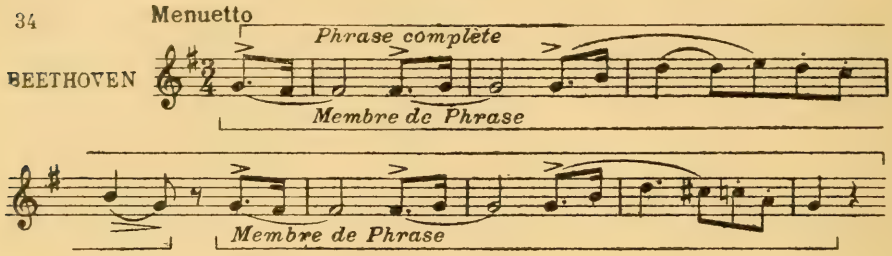
Pour mesurer le degré d'importance d'une anacrouse, l'exécutant doit se rendre compte si, en la supprimant, le dessin garde sa valeur expressive. Cette précaution évitera de faire des contre-sens d'interprétation.

XII. — TERMINAISONS MASCULINE ET FÉMININE

Par les anacrouses, nous venons de voir les différentes formes que peut prendre le commencement d'un dessin. Nous allons montrer maintenant ses différentes terminaisons.

Rappelons tout d'abord qu'un *membre de phrase* est un dessin dont la dernière note n'apporte à l'oreille qu'un repos relatif équivalant à la virgule grammaticale.

La *phrase musicale*, au contraire, se termine par une note qui donne la sensation du repos complet, comparable à celui que donne le point grammatical.



Dans l'exemple ci-dessus, on peut remarquer que la terminaison du membre de phrase (repos partiel) se fait sur le temps faible de la mesure, la terminaison de la phrase (repos complet) sur le temps fort.

Cependant, cette règle n'est pas absolue et le mouvement d'un morceau peut faire varier le nombre des temps forts dans la mesure.

En effet, dans un mouvement rapide, il n'y a jamais plus d'un temps fort par mesure, tandis que, dans un mouvement lent, il peut y en avoir plusieurs ; les temps, dans ce cas, peuvent être considérés comme autant de mesures partielles ayant elles aussi un temps fort.

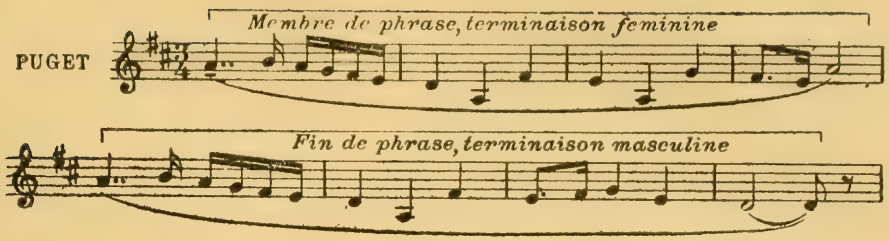
Remarque. — On entend dire couramment à des musiciens : mesures à 6, 9 et 12 temps des mesures $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ et autres, quand le mouvement est décomposé. C'est que dans un mouvement lent chaque partie de la mesure prend une importance qu'elle n'aurait pas dans un mouvement rapide.

Donc, si le mouvement est vif, la terminaison complète sur le 1er temps est nécessaire ; s'il est lent, elle peut se faire sur un autre temps que le 1er.

La conclusion qui se produit sur un temps fort est qualifiée: *terminaison masculine.*

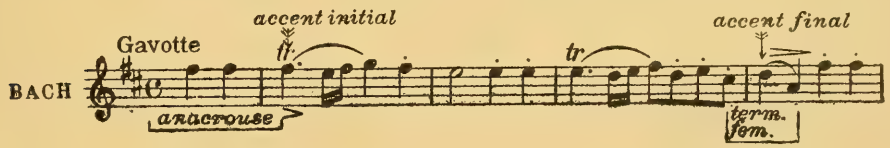
La conclusion qui se produit sur un temps faible est qualifiée : *terminaison féminine.*

35



La terminaison féminine est souvent formée par une prolongation mélodique de l'accent final d'un dessin.

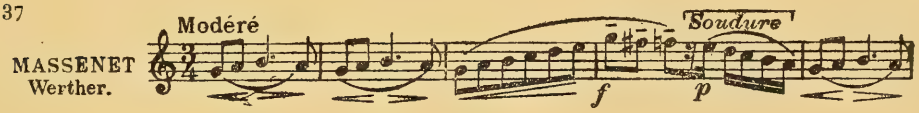
36



XIII. — SOUDURE MUSICALE (*conduit ou guidon*).

Par soudure musicale, on entend certaines notes qui relient deux dessins musicaux. Ces notes sont, en quelque sorte, une passerelle entre l'accent final d'une période et l'accent initial de la suivante.

37



XIV. — ANALYSE ET PONCTUATION *de la phrase musicale.*

La tonalité, parce qu'elle crée des rapports entre un certain nombre de sons de l'échelle musicale, peut se définir l'ordre dans l'intonation.

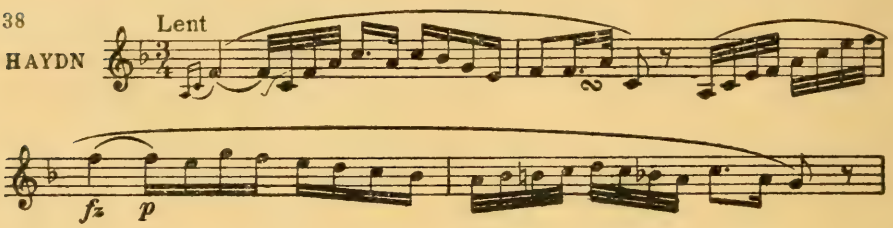
Le rythme, parce qu'il crée des rapports entre les dessins musicaux, est l'ordre dans le mouvement des durées.

Découvrir les rapports rythmiques et les mettre intelligemment en relief, tel doit être le but de l'exécutant. Pour cela l'analyse des phrases est nécessaire.

Cette analyse consiste, après avoir délimité les dessins, à

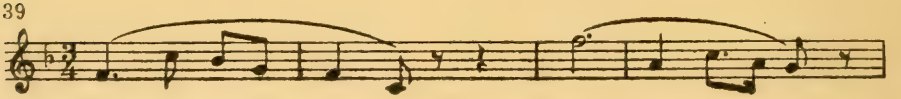
éliminer les notes ornementales et les fragments répétés pour ne tenir compte que des notes essentielles lesquelles forment un canevas ayant un sens musical. C'est sur ce canevas que portent généralement les accents et que se fait sentir la ponctuation.

38
HAYDN



La phrase précédente dévêtue des notes ornementales donne le canevas suivant :

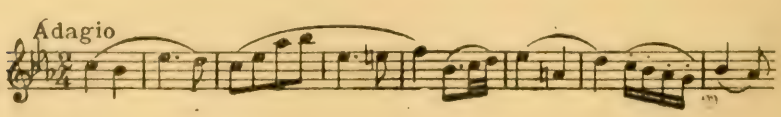
39



Beaucoup de compositeurs modernes indiquent avec soin, au moyen de liaisons, les dessins qui forment le discours musical. Cette précaution très utile pour l'exécutant est malheureusement loin d'être employée d'une manière régulière. Aussi est-il nécessaire que l'exécutant sache de lui-même définir les limites des dessins qu'il exécute. Cette nécessité s'impose encore plus à qui veut exécuter les œuvres anciennes car les vieux auteurs n'écrivaient aucune indication d'interprétation sur leur musique ; celles qu'on y voit ont été écrites après coup et sont souvent défectueuses.

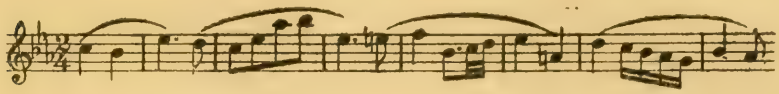
C'est ainsi qu'une des plus belles phrases de Beethoven est défigurée par des liaisons placées à contre-sens :

40
Sonate Pathetique



tandis que ces liaisons devraient être placées comme ci-dessous :

41



Il en est de même pour les accents. Bien que les différents signes qui les indiquent soient précieux pour obtenir une interprétation intelligente, la plupart sont omis par les compositeurs. Dès lors il devient indispensable que l'exécutant sache par lui-même accentuer d'une manière rationnelle.

La ponctuation musicale consiste à marquer des repos plus ou moins sensibles à la fin des dessins.

Ces repos, que nous nommerons désormais « cadences », sont déterminés par le sens plus ou moins complet, mais néanmoins détaché que prend chaque dessin.

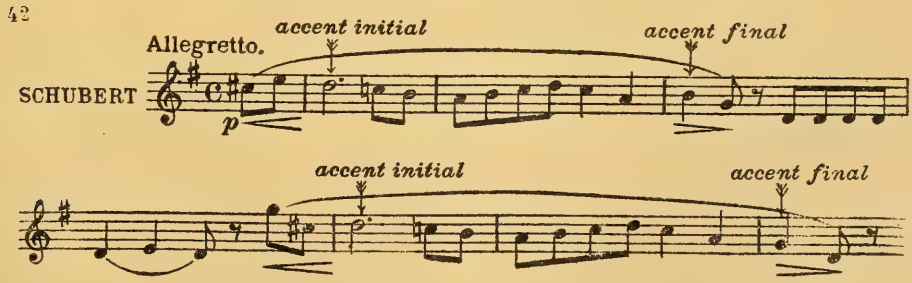
Les cadences n'ont pas toutes la même importance tonale ni la même signification dans leur terminaison, elles ne doivent donc pas être marquées au même degré. Les unes impliquent des repos relatifs, les autres impliquent des repos complets.

La raison d'être de la ponctuation vient de la nécessité que nous éprouvons de comprendre aisément le langage musical.

Pour être compris, ce langage a besoin d'être clair, pour être clair, il faut qu'il soit ponctué logiquement par l'exécutant.

A cet effet, le point essentiel est de se souvenir que l'accent initial et l'accent final de tout dessin doivent être mis en relief. Le premier peut être précédé d'une anacrouse et le second suivi d'une terminaison féminine ; au commencement, il y a préparation de l'accent initial <, à la fin, il y a flexion de son après l'accent final >.

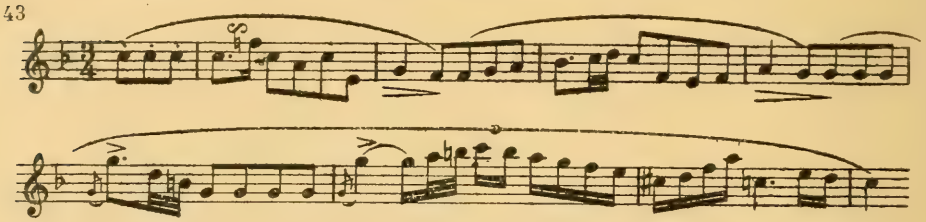
42



Il faut encore se rappeler que la fin d'un dessin est généralement caractérisée par la présence d'un silence ou tout au moins par la possibilité d'y placer un silence sans que le sentiment de la phrase soit changé (1).

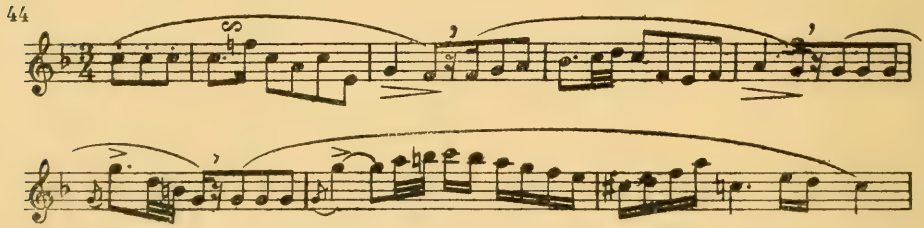
La phrase ci-dessous est écrite telle que voici :

43



Le silence que nous allons placer à la fin de chaque dessin de cette phrase n'en changera en rien le sentiment.

44



Les silences placés dans cette phrase mettent la ponctuation en évidence.

Les divers degrés de la ponctuation sont précisés par la manière d'être harmonique des cadences ; plus les harmonies se rapprochent de la tonique plus elles donnent l'impression d'une conclusion, d'une fin.

On nomme « cadence parfaite » celle qui caractérise la terminaison complète d'une phrase.

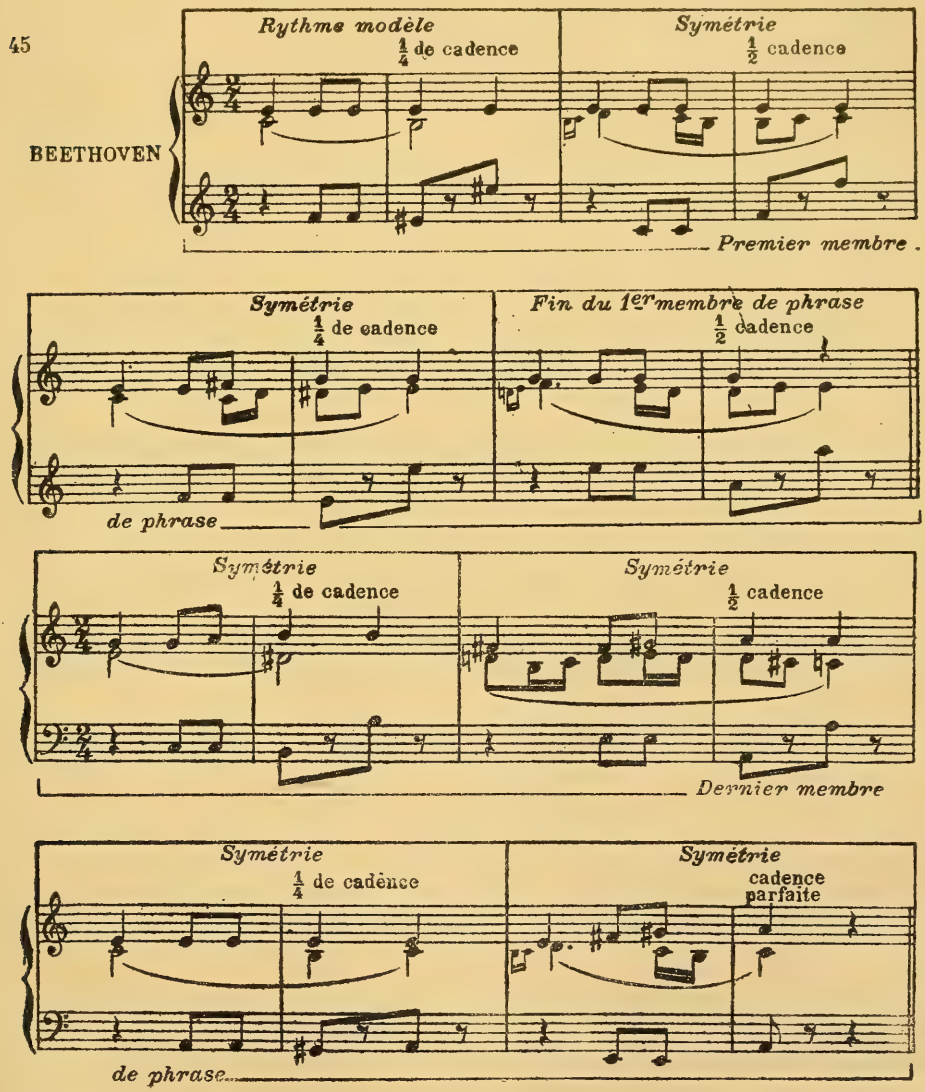
La demi-cadence termine les membres de phrase et ne donne à l'oreille qu'un repos relatif.

On désigne encore par le nom de « quart de cadence » de petits repos qui séparent sans les disjoindre des petits membres de phrases et des incises.

(1) Par la similitude des dessins ou arabesques que présentent les rythmes successifs, par les silences ou grandes valeurs que l'on rencontre généralement de deux en deux, de trois en trois, et de quatre en quatre mesures, l'exécutant a des indices infaillibles des groupes rythmiques, de la note initiale et finale de chacun. (Mathis-Lussy.)

C'est au moyen des diverses cadences que nous parvenons à fixer la valeur de la ponctuation qui jalonne le langage musical.

Dans l'exemple ci-après, la phrase est composée de seize mesures ; elle est divisée en deux membres de phrase qui sont à leur tour divisés en quatre rythmes symétriques terminés chacun par une cadence différente.



L'exemple précédent, par ses rythmes uniformes, nous prouve que, dans bien des cas, le dessin rythmique seul ne pourrait nous fournir une ponctuation claire ; pour préciser ses repos l'harmonie est nécessaire.

Indépendamment du côté artistique pur d'une exécution, il y a un côté matériel qui n'échappe à personne et que l'exécutant ne peut régler que s'il sait ponctuer la phrase musicale. Ce côté matériel est la respiration pour les chanteurs et les instrumentistes à vent, le coup d'archet pour les instrumentistes à cordes.

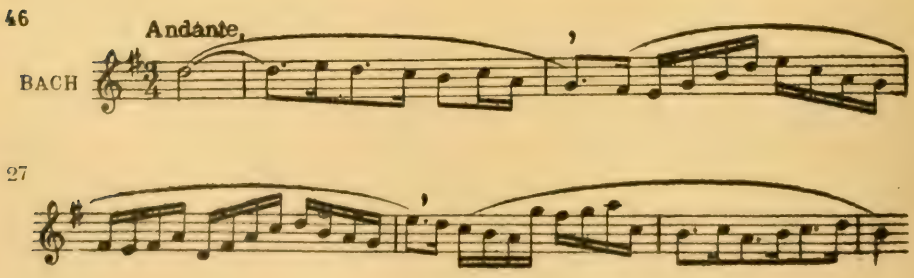
La nécessité de respirer assez souvent oblige les premiers, surtout dans les mouvements lents, à subdiviser les membres de phrase. Pour prendre ce qu'on nomme une demi-respiration, ils sont souvent contraints de faire un petit repos qui sépare sans les disjoindre deux fragments de phrase.

De leur côté, les instrumentistes à cordes, pour se servir à bon escient de leur archet, doivent connaître ces petites ponctuations.

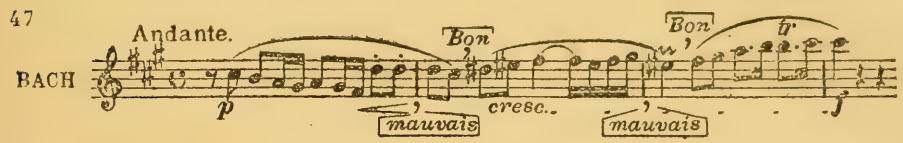
Dans tous les cas, ces petits repos ne doivent pas être faits au hasard, mais seulement après un sens partiel. C'est à cette condition que la phrase sera claire.

Respirer n'importe où et se servir indifféremment de l'un ou l'autre coup d'archet serait hacher le langage musical, partant le rendre incompréhensible.

Remarque. — En dehors des règles citées précédemment, il est bon de savoir que toute note longue sur un temps fort implique presque toujours un repos. Par conséquent, la demi-respiration qui se fera après cette note longue sera généralement satisfaisante.



Pour corroborer la règle précédente, disons que toute ponctuation après une note brève est défectueuse surtout si cette note se trouve sur un temps faible :



XV. — ANALOGIES ENTRE LA PHRASE MUSICALE ET LA PHRASE GRAMMATICALE

Le discours musical ressemble au discours verbal en ce sens que la succession des sons y est jalonnée par certains repos qui sont pour le musicien ce que les virgules et les points sont pour l'orateur.

Dans l'un comme dans l'autre, la phrase est divisée en membres de phrase ponctués par des repos plus ou moins longs, plus ou moins suspensifs.

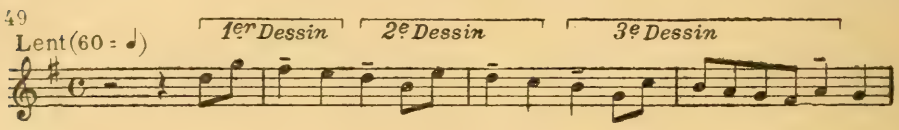
Dans le langage verbal les mots qui expriment les idées demandent à être accentués.

Au contraire les mots indiquant simplement les rapports grammaticaux se passent d'accentuation :

O Nature pleine de grâce,
Reine du temps et de l'espace...

Il en est de même dans le langage musical ; on met en relief les notes qui forment le canevas mélodique et celles qui ont un rôle exceptionnel (accents métriques, rythmiques et pathétiques). Les autres notes ne servent que de liaison aux notes accentuées :

Dans la prosodie musicale les syllabes fortes doivent coïncider avec des notes accentuées :

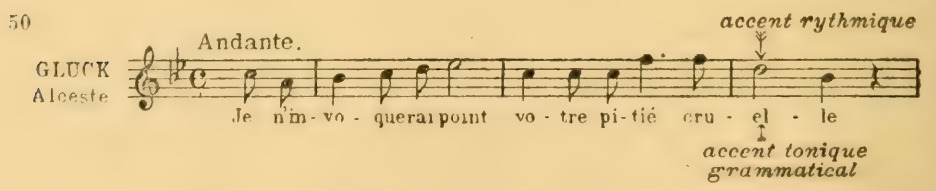


L'analogie grammatico-musicale indiquée ci-dessus est exclusivement *rythmique* ; on ne pourrait établir aucun rapport entre la valeur *expressive* d'un mot et un son.

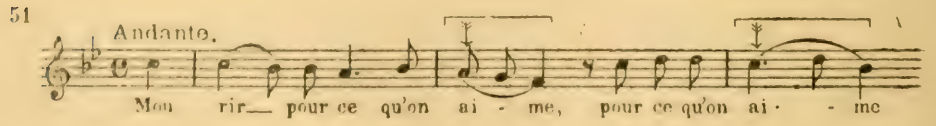
Un mot a par lui-même une signification propre, une valeur intrinsèque.

Le son, au contraire, n'a par lui-même aucun sens; il n'acquiert une expression que par le rôle rythmique ou tonal qu'il joue dans le discours musical. Une note, par exemple, peut être tout à fait secondaire dans un temps et devenir le temps suivant un accent très important, cela en obéissant à une loi rythmique ou tonale. En harmonie il est une loi similaire : *La valeur musicale d'un accord dépend de ce qui le précède ou de ce qui le suit.*

L'accent tonique qui frappe une des syllabes d'un mot a son équivalent en musique dans l'accent rythmique qui fait sentir la terminaison d'un groupe de sons ; *le premier porte sur une syllabe, le second sur une note.* Dans les deux cas l'accent porte sur l'avant-dernière syllabe ou l'avant-dernière note quand la terminaison est muette grammaticalement ou féminine musicalement :



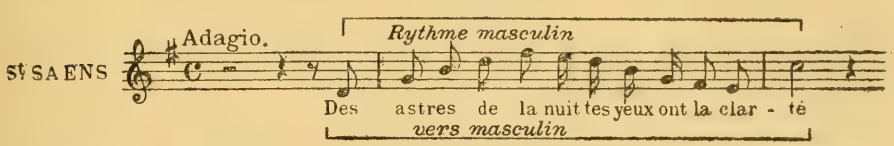
L'accent précède l'avant-dernière syllabe ou l'avant-dernière note quand celle-ci est brève.



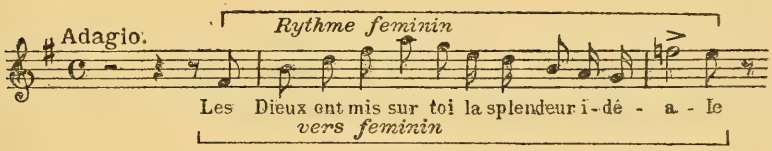
Comme nous le voyons ci-dessus, la forme de la désinence (oratoire ou musicale) implique la place des accents tonique et rythmique.

Un vers masculin est celui qui se termine par une syllabe forte. Il correspond à un rythme masculin musical lequel se termine sur un temps fort :

52



Un vers féminin est celui qui se termine par une syllabe muette. Il correspond à un rythme féminin musical lequel se termine sur un temps faible :

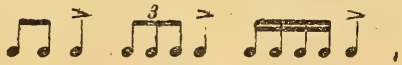


XVI — RÈGLES D'ACCENTUATION

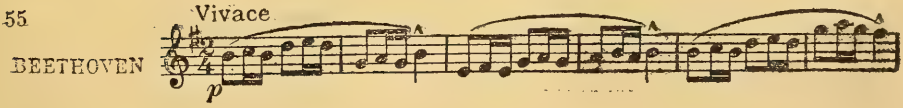
PREMIÈRE RÈGLE

Une note longue après une ou plusieurs notes relativement brèves demande à être accentuée, même si elle est sur un temps faible. Le principe élémentaire est celui-ci :

54



55

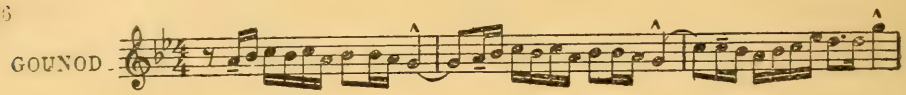


DEUXIÈME RÈGLE

La première note d'un trait, d'un fragment rapide, doit être accentuée quelle que soit la place qu'elle occupe dans la mesure.

Cette première note est en quelque sorte comme la syllabe initiale d'un mot musical, il faut par conséquent l'accentuer afin que l'auditeur comprenne nettement ce qu'a voulu dire le compositeur.

56



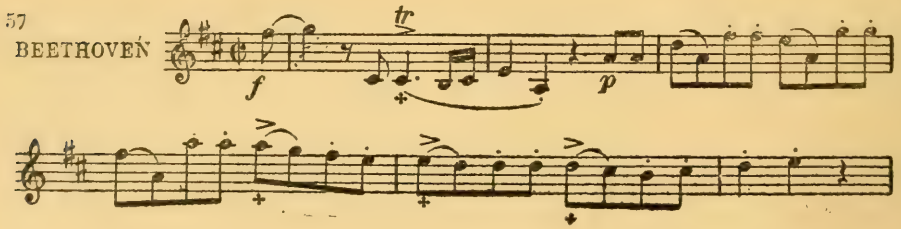
Remarque. — Le degré de force d'un accent est relatif au caractère de la phrase musicale ; tel accent, trop faible dans une phrase énergique, serait trop fort dans une phrase calme.

Dans un ouvrage théorique on ne peut qu'indiquer l'accentuation à donner dans tel ou tel cas, à l'exécutant ensuite d'en mesurer le degré de force d'après les nuances, le caractère de la phrase et par-dessus tout *le bon sens artistique.*

TROISIÈME RÈGLE

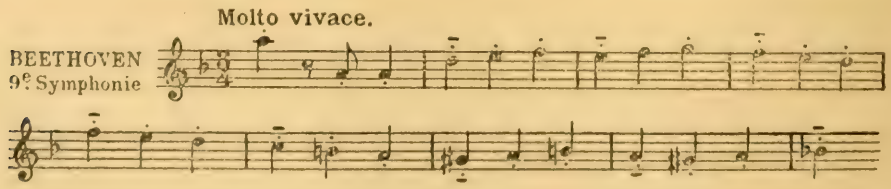
Une note répétée doit être accentuée quand elle se trouve sur un temps fort relativement à la note qui la précède.

57

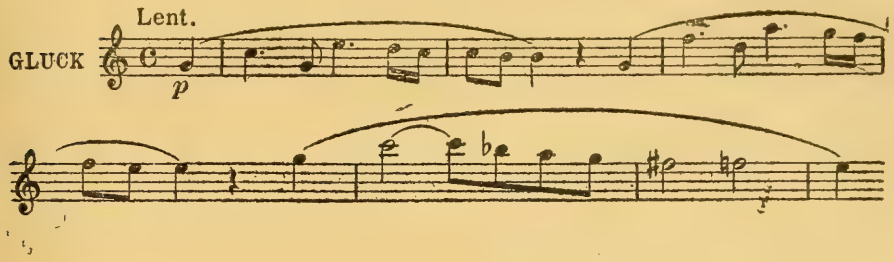


QUATRIÈME RÈGLE

Plus une phrase est *détachée* et *vivace,* plus il faut que les accents métriques soient accentués afin d'obtenir une exécution claire et d'aplomb.



Inversement, plus une phrase est *liée, lente* et *calme*, plus les accents métriques restent effacés pour laisser libre champ à la clarté de la ponctuation et à l'expression.

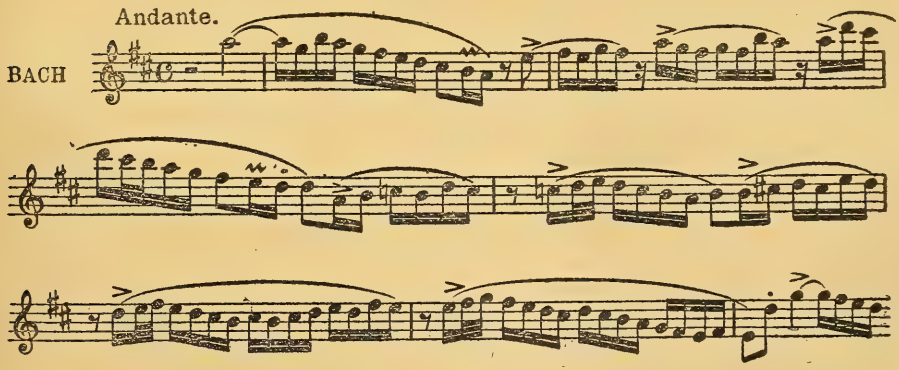


CINQUIÈME RÈGLE

Quand la dernière note d'une mesure ou d'un temps commence un trait coulé elle doit être accentuée.

Inversement, quand la première note d'une mesure ou d'un temps termine un trait elle est faible.

Dans les deux cas *l'accent métrique est annulé par l'accent rythmique.*



Remarque. — Dans l'exemple qui précède aucun 1er temps n'est accentué ; cela vient de ce que le fragment est formé d'incises.

EMILE STIÉVENARD.

CLAUDE DEBUSSY

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE EN ANGLETERRE (1907-1908)

POUR ceux qui aiment la musique française moderne, qui se plaisent à la répandre et se réjouissent de lui gagner des affections délicates et profondes, il ne sera peut-être pas sans intérêt de voir dresser ici, en quelque sorte, le bilan des efforts faits en Angleterre la saison passée, pour y acclimater les plus valables témoignages de notre art musical.

En l'espace de quelques mois, il s'est produit dans diverses villes du Royaume-Uni des faits d'ordres et de formes différents, mais dont l'ensemble mérite de témoigner que l'hiver 1907-08 devra marquer en Angleterre le début d'une action efficace en faveur de notre art actuel, et peut-être l'ouverture d'une ère d'influence musicale française souhaitable à certains égards car elle pourra vraisemblablement contribuer à restituer à l'Angleterre une dignité et une personnalité musicales qu'elle posséda il y a quatre siècles.

Ces faits sont doublement attachants : s'ils marquent la volonté d'expansion de quelques propagandistes français, ils indiquent également le goût de quelques esprits distingués de l'Angleterre qui, après s'être appliqués à l'étude de nos œuvres, ont mis à répandre leur foi nouvelle, une ardeur, une conscience et une sincérité qui sont les fondements les plus sûrs d'un établissement durable.

Faut-il voir dans cette implantation de la musique française un des effets de l'entente cordiale ? Il n'est point contestable que le souhait de certains a trouvé un aliment dans la

gallophilie qui règne depuis deux ans environ de l'autre côté du détroit ; mais il convient de n'oublier point que nos écrivains entretenaient déjà depuis longtemps des rapports étroits avec la culture anglaise. Par *nos* écrivains, j'entends non pas les Bourget, Prévost, Capus ou *tutti quanti*, fournisseurs du gros public que la pensée fatigue vite, mais ceux qui comme Mallarmé et Verlaine et depuis eux, Marcel Schwob, Henri de Régnier, André Gide, Viélé-Griffin, Stuart-Merrill, Gabriel Mourey, Gabriel Sarrazin et quelques autres ont manifesté par des traductions, des essais ou des propos en quelle estime ils tenaient cette admirable floraison lyrique anglaise de la fin du dix-neuvième siècle (1) ; en même temps des esprits tels que M. Swinburne, Arthur Symons, Edmond Gosse, W. B. Yeats nourrissaient et manifestaient pour les lettres françaises une affection à la fois ardente et sagace.

Le goût des lettres anglaises a marqué toute la génération *symboliste* et j'englobe ici sous ce vocable Mallarmé et Verlaine, comme l'a fait M. Arthur Symons lui-même (2).

Il n'y avait point là snobisme d'école ou simple mot d'ordre: des courants de pensée dirigent les affections littéraires. L'inquiétude d'une génération qui veut se conquérir une œuvre personnelle tend avec une perspicacité inconsciente vers les œuvres étrangères qui s'accordent à ses nouvelles attitudes, et où elle sait pouvoir puiser un aliment à ses goûts, un éclaircissement à ses recherches.

La littérature symboliste, c'est-à-dire celle qui garde encore à cette heure, à l'écart des coteries mondaines, notre tradition méditative, par la puissance des Bourges, des Claudel, des Suarès, des Gide, des Henry Bataille, la littérature symboliste portait en soi, comme la poésie anglaise, la dilection des belles formes allusives, l'esthétique des correspondances, le souci de l'atmosphère où baignent les contours de l'objet qui ne doit point être décrit, mais suggéré.

Et, cependant, ce sens de l'atmosphère, cette esthétique de la suggestion qui se marque aux pages de *L'Après-midi d'un Faune*, aussi bien qu'aux poèmes de Verlaine ou de Bataille,

(1) Cf. à ce sujet un passage de l'article de M. A. Symons : « On Some Modern Music », *Saturday Review*, 7 March 1908.

(2) A. Symons.— *The symbolist movement in literature*. London, 1900, Heinemann pub.

aux proses de Schwob, aux drames de Maeterlinck, aux ironiques déductions comme aux ardentes *Nourritures Terrestres* de Gide, le sens de l'atmosphère, la recherche de ses vibrations et de ses modes ne sont-ils point précisément ce qui marque d'une impression nouvelle et profonde l'esthétique du debussysme.....

Quand un homme paraît qui vient renouveler l'art, on ne songe tout d'abord qu'à la commotion qu'il entraîne : on le considère comme quelque « *deus ex machina* » : on se contente tout d'abord de l'étonnement, de la louange, ou de récriminer, mais bientôt l'assistance, comme une Elsa persévérante, s'emploie à dévoiler les origines de ce mystérieux Lohengrin.

A l'étonnement des premiers jours succède aisément une injuste rancune : la « manie respectante » fait place à l'instinct de blasphémer les dieux. « Le danger passé, on se moque du saint. » Une fois l'art renouvelé, on s'emploie à mépriser le rénovateur : tels ceux-là qui, pour avoir sottement cru que Debussy était né tout armé du cerveau de Zeus, colportèrent avec sottise que tout *Pelléas* était dans Moussorgski.

Nul ne naît sans parents, sinon dans les opéras ou les drames : encore y démêle-t-on souvent avec adresse les plus sombres mystères. Les demi-dieux surtout ont de nombreux lignages. Plutôt que le hasard qui placerait en un esprit des éléments inédits, sans lien avec le passé, il convient d'admirer l'effort de qui sut à des éléments connus ou soupçonnés, imposer des combinaisons originales.

Lorsque seront calmés — les temps en commencent à naître — les délires du snobisme et les assauts de l'inintelligence, on démêlera mieux les éléments de l'œuvre de Debussy, il sera plus aisé de déterminer les affluents divers que le flot de son œuvre unifia et entraîna. Sources spirituelles et influences techniques, tout peu à peu s'éclaircira, s'établira ; cette œuvre ne peut qu'y gagner, elle est assez belle, assez pleine pour résister aux regards les plus pénétrants : elle prendra alors sa véritable place, dans l'espace et dans le temps, et loin des étagères où l'on pose les bibelots d'un jour, elle prendra rang parmi les figures qui ornent la porte éternellement inachevée des paradis de l'esprit.

Alors on démêlera mieux ce que Debussy doit aux autres : les pédagogues pourront disputer sur ce qu'il doit à Massenet,

aux Russes, aux Chinois ou peut-être aux Topinamboux ; les autres y verront comment il transforma selon les vertus de sa race les apports de peuples lointains.

Alors on ne négligera pas les liens qui dès longtemps l'unirent aux écrivains symbolistes, en ces temps héroïques où la boutique du libraire Bailly recueillait « l'art indépendant », et était la maison d'édition à la fois de *Tel qu'en songe* et de la *Damoiselle Elue*, de *Paludes* et des *Cinq Poèmes*, qui paraissaient sous l'ex-libris à la Sirène que Félicien Rops dessina ; en ces temps où les fréquentations littéraires de C.-A. Debussy et les conversations qu'il tenait avec les poètes de sa génération préparaient les *Trois Chansons de Bilitis*, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, les *Fêtes Galantes*, *Pelléas et Mélisande*, élucidant peu à peu le domaine mystérieux d'une nouvelle esthétique musicale.

Les lettres françaises auront été pour beaucoup d'esprits anglais un acheminement vers notre musique.

Le mutuel attachement que se témoignent, depuis une quinzaine d'années surtout, les lettres anglaises et françaises prouvait par là même des points de contact et qu'aucune infranchissable barrière ne s'opposait à une constante communication. Il n'y a point de contrée actuellement où certains de nos poètes, et non des plus pénétrables, soient mieux compris qu'en Angleterre ; je n'en veux pour témoignages que les trop rares traductions en vers que laissa de Verlaine, le pauvre et délicieux Ernest Dowson (1), les traductions de Mallarmé en vers par le délicat et sensible poète qu'est Arthur Symons (2), ses traductions de Verlaine, et celles que fit John Gray du poète des *Fêtes Galantes*, celles qu'à faites de Baudelaire le musicien Cyril Scott, et tant d'autres encore dont nous aurions peine à trouver l'équivalent en France pour la qualité de la forme et l'équité de la traduction.

Les thèmes littéraires de la musique française moderne ne sont donc point pour surprendre le public anglais, j'entends ce public cultivé avec quelque recherche, qui là comme en France, avec l'aide de quelques snobs irrémédiables, mais

(1) E. Dowson. *Décorations*. John Lane, éd.

(2) M. Symons vient de terminer une remarquable traduction en vers des *Fêtes Galantes* en leur intégralité. On sait d'autre part qu'il fut l'ami du poète et l'un de ceux qui l'aidèrent le mieux lors des séjours que fit Verlaine en Angleterre.

parfois utiles, ouvre la porte aux innovations nationales ou étrangères.

Si « impressionniste » que soit la musique de Debussy, elle se soucie assez de littérature, n'est-il pas vrai, pour que la connaissance et l'affection des thèmes sur lesquels elle ondoie conduise à la connaître et à l'aimer : et si tant de fois déjà l'on compara la musique de l'auteur de la *Mer* à l'impressionnisme pictural de Monet, rappellerons-nous que cet impressionnisme n'est point sans devoir beaucoup à l'une des plus pures gloires anglaises, *T. M. W. Turner.*

Certes, le public anglais, comme le nôtre, aura fort à faire pour se dégager de l'influence un peu trop exclusive des classiques allemands : il aura probablement plus de peine encore à se débarbouiller de Brahms, et surtout de Tchaïkowsky. Toutefois, guidé par certaines volontés intelligentes, entre autres celle de *M. Henry J. Wood*, le chef d'orchestre du Queen's Hall (1), et par la consciencieuse largeur de vues de quelques critiques, son éducation sera plus rapide que ne le croient la plupart des Français qui s'imaginent et répètent qu'il n'y a pas de bons musiciens en Angleterre, sous prétexte qu'eux-mêmes persistent à entendre *Hamlet* ou *Hérodiade* avec une satisfaction de tout repos.

La propagande et la discussion touchant la musique française actuelle, se sont exercées à la fois par la parole (communications ou conférences à l'occasion d'auditions), par des écrits (ouvrages, essais ou comptes rendus) et par des auditions.

Tout naturellement, c'est à l'œuvre de Claude Debussy, à son caractère, à ses innovations que les efforts se sont plus particulièrement attachés, comme au point le plus caractéristique d'une nouvelle évolution d'art.

Un des faits qui traduisent le mieux la curiosité qu'ont fait naître en Angleterre, la musique française actuelle et Claude Debussy en particulier, cette saison dernière, c'est la fréquence des conférences sur ce sujet à l'*Incorporated Society of Musicians.*

(1) M. Henry J. Wood a depuis longtemps donné à ses concerts le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, et depuis la *Mer*.

On sait que l'*Incorporated Society of Musicians* est une compagnie nationale de musiciens professionnels, professeurs pour la plupart. Cette société tient une assemblée annuelle au cours de laquelle on entend des communications, des discussions et des auditions. En outre, le pays est divisé en un certain nombre de sections, dont les membres se réunissent mensuellement dans le centre le mieux approprié pour y lire et discuter des communications touchant des sujets musicaux ; il y a certaines de ces réunions où le public est convié.

Alors que la liste des communications faites en 1907 à l'*Incorporated* ne comporte aucun sujet de ce genre, nous pouvons, cette année, y relever quatre conférences sur Debussy.

Tout d'abord celle que fit au Trinity Hall à Worcester, le 16 mai 1908, *Dr Ralph-H. Bellairs* sur *Debussy et Sibelius* (1).

Si je la signale tout d'abord, c'est parce qu'elle est la seule assez nettement hostile à Debussy auquel M. Bellairs refuse toutes les qualités de solidité, de clarté, de beauté qu'il reconnaît à Sibelius.

Certaines opinions de cette conférence ne manquent point de piquant, celle-ci entre autres : « On trouverait peu de personnes pour nier la beauté et l'originalité du 3e mouvement du Quatuor, mais on en trouverait encore moins pour admettre les cacophonies des trois autres mouvements. » M. Bellairs désigne Claude Debussy de l'épithète de *pseudo-oriental*, lui refuse tout sens mélodique et en fin de compte se demande si l'œuvre de Debussy n'est pas purement et simplement « un retour au chaos primitif d'où nous avait tirés l'effort successif des grands maîtres ». Je laisse à chacun le soin de méditer ou non là-dessus.

De la conférence que fit au Queen's Hotel à Leeds, le 21 mars 1908, *M. A.-E. Grimshaw*, sur *Claude Debussy et les tendances nouvelles*, je citerai ce passage qui témoigne d'une humour et d'une intelligence également saines (2) :

« Debussy vient au bon moment. Pour parler franc, nous autres, enfants de la nursery musicale, nous commencions à nous lasser un peu de nos vieux jouets : notre enthousiasme était un peu aplati, il avait besoin de fortifiants. Wagner et

(1) Cf. *The Journal of Incorporated Society of Musicians*. June 1908, p. 181.
(2) Cf. *Id.* April 1908, p. 149 et *Yorkshire Post*, 23 march 1908.

Brahms ont depuis longtemps été appelés par une imposante majorité à prendre place dans le Temple des Immortels. Tchaïkowski a quelque peu cessé de nous émouvoir et les essais hostiles de Richard Strauss, à force de ne rien dire d'original,sous une forme compliquée et impressionnante finissent par nous lasser : en un mot, nous cherchions un nouveau jouet et je crois que nous en avons trouvé un dans la personne de Claude Debussy, un nouveau compositeur français qui nous occupera pendant longtemps. »

Après un examen judicieux des tendances esthétiques du maître français, un exposé de quelques caractères saillants de sa technique et de l'esprit spiritualiste de son œuvre qui le rattache à Schubert, Schumann et Chopin, M. Grimshaw ayant indiqué les liens de cette musique avec les mouvements picturaux et littéraires de notre temps, avec l'impressionnisme, termine ainsi : « Toute tentative faite pour élargir les bornes de « l'art est digne de louanges : on ne fait que trop d'efforts « chaque jour, pour dégrader l'art sous toutes ses formes. Si « cultiver notre art avec sensibilité, subtilité et raffinement, « est une erreur, nous pouvons assurément, en face des bruta- « lités qui se perpétuent trop souvent sous le couvert de l'art, « pardonner à ce nouveau coupable, et, en tous cas, nous efforcer « d'accueillir ses aspirations et ses efforts avec intelligence. »

M. Grimshaw a traité la question fort agréablement sous la forme d'un plaidoyer en faveur de l'ouverture d'esprit. Sa conférence est celle que devraient pouvoir faire tous ceux d'entre les debussystes avisés qui, sans s'attacher étroitement à la lettre de l'œuvre, en goûtent plutôt l'esprit et la sensibilité et veulent en proposer l'affection aux musiciens qui ne sont pas « du métier ».

C'est au contraire plutôt aux « gens du métier » que s'adressait *M. M.-G. Whittaker*, à Newcastle ou Tyne, le 30 mai 1908, dans sa conférence intitulée : *Quelques notes sur Claude Debussy* (1). M. M.-G. Whittaker, organiste distingué et musicien curieux d'apprendre, est un exemple de la compréhension à laquelle peut atteindre un esprit nourri seulement des maîtres classiques, mais qui consent à s'attacher sans parti pris à l'étude des œuvres nouvelles.

(1) Cette conférence n'a pas été publiée, quelques copies seulement en ont été faites.

« Quand on ouvre pour la première fois les pages d'une « œuvre de Debussy, dit M. Whittaker, on se trouve fort em- « barrassé de la comprendre : on est vivement frappé par le « bouleversement de presque toutes les idées fondamentales « que l'on a sur les progressions harmoniques, par le mépris « de toutes les règles que l'on vous a enseignées dès l'enfance « et que l'on a toujours suivies. Cela semble un chaos : une « fantastique course folle, cela semble être de l'originalité pour « le plaisir et sans beauté, et l'on referme les pages en secouant « la tête avec embarras et quelque scepticisme.

« Lorsque l'on a rassemblé le courage suffisant pour péné- « trer cette œuvre plus complètement, et étudier les autres « productions de cet artiste, on découvre peu à peu que rien « n'y est désordonné, mais qu'il s'agit là d'un nouveau langage « dont le développement est conduit par la musique. »

C'est cette évolution qu'a suivie M. Whittaker lui-même et c'est ce qui donne du poids à ce qu'il avance devant ses auditeurs. Longuement, patiemment, non sans inquiétudes ni scrupules, je sais qu'il a étudié page à page l'œuvre de l'auteur de *Pelléas :* et il expose à son auditoire les particularités de l'écriture du maître français, tirant ses exemples des différentes œuvres du musicien, établissant une sorte de catalogue de ses particularités harmoniques.

Rien d'aussi méthodique ni d'aussi complet n'a été fait en France, à mon sens : mais ce serait là une œuvre stérile et purement de pédagogue, si M. Whittaker ne s'était soucié bien plutôt de montrer à quelles ressources expressives atteignent dans ces œuvres les libérations harmoniques. Au reste, M. Whittaker ne juge point complète son étude, puiqu'il prépare actuellement une conférence complémentaire sur Claude Debussy, qui, réunie à celle-ci, devra former un des travaux les plus précis sur le chef de la musique française moderne (1).

L'esprit de méthode qui gouverne ce travail n'en exclut point la compréhension sensible ni l'émotion, comme en ce passage :

« Son esprit est particulièrement sensible aux impressions « délicates et subtiles. C'est un rêveur qui possède les caractères

(1) Il y a tout lieu de penser que M. Whittaker sera à même de publier d'ici peu son travail sur l'œuvre de Debussy.

« exquis d'un poète, et un sens psychologique très affiné, un « artiste qui sait exprimer la beauté en des thèmes où les formes « et les contours réguliers baignent dans la pénombre où les « couleurs se fondent. Son dessein est de créer l'atmosphère, « non point par l'intervention ou le développement de thèmes « selon les règles musicales ordinaires et absolues, ni en traçant « et en illustrant une histoire, comme dans le cas des musiciens « à programme, mais par la suggestion de sentiments évoqués « par la poésie d'une vision subtile et délicate de la nature.

« La pluie, la chute de l'eau dans un souterrain, et surtout « les effets sans cesse variés de la lumière, le scintillement de « la lumière sur l'eau, avec ses mille facettes étincelantes et « ses ombres mouvantes, la pâle lueur de la lune, le rayonnne- « ment du soleil après la pluie, ce sont là les objets de sa prédi- « lection. Nous entendons presque les bruits indescriptibles « d'une nuit d'été ; il nous entraîne dans le pays du rêve et de « la fantaisie ; nous voyons des visions qui passent dans l'air, « il nous transporte dans le séjour fabuleux des nymphes et « des satyres ; et, dans son opéra, il pénètre profondément « l'esprit de Maeterlinck, dans cet au delà du drame dont les « paroles du vieux roi suggèrent l'atmosphère.

« Nous n'y voyons clair que lorsque nos yeux sont clos, en « ce drame où les forêts sont sans lumière, où les souterrains « sont sans fin, où abondent d'insondables puits et d'inson- « dables étangs, où les personnages se meuvent comme d'in- « compréhensibles ombres sur la scène où le mystère, un mys- « tère sombre, impénétrable, insaisissable, enveloppe les êtres « et les choses. Telles sont les tendances de ce nouveau langage « musical. Comparez-les avec le *Zarathustra* de Strauss, son « *Heldenleben*, sa *Symphonie Domestique*, sa *Salomé*, avec la « *Finlandia* mouvementée de Sibelius, ou ses thèmes tirés du « Kalevala, avec le mysticisme religieux du *Gerontius* d'Elgar, « ou avec la vivante énergie de *Dans le Sud*, ou l'*Ode du Cou-* « *ronnement*, avec la musique de chambre et les œuvres d'orgue « compliquées de Max Reger et vous verrez l'énorme distance « qui sépare Debussy de ses contemporains.

« Il ne se rattache pas aux autres, c'est un homme qui existe « par lui-même, qui se meut dans une sphère personnelle où « il poursuit son penchant particulier, presque à l'écart des « tendances générales de la musique de l'heure actuelle. »

Mais le debussysme de M. Whittaker ne se propose point d'opposer la musique du maître français au reste de l'univers : son goût lentement éclos, profondément enraciné désormais, ignore les transports délirants qui souvent dissimulent l'absence d'une étude réfléchie. Il veut se rendre compte patiemment des moindres rouages de cet organisme, de ses liens avec les autres expressions musicales, de sa place dans notre époque européenne, et c'est ainsi qu'il termine : « Quelle sera la place « de Debussy dans l'avenir, il est encore trop tôt pour en au- « gurer. Nous sommes encore trop sous le coup de nos premières « impressions pour le juger exactement, et il est encore relati- « vement jeune. Le progrès que dénotent ses œuvres récentes « fait naître en nous l'espoir de le voir aller plus loin encore. « Devra-t-il être considéré comme un Monteverde, comme un « Schumann, selon ce que semble bien devoir être avec le temps « le destin de Schumann, un artiste qui brisa les entraves de « la routine et s'insurgea, dans le dessein de libérer les écrivains « futurs, et de donner libre cours à un écrasant torrent de fer- « veur ; faudra-t-il le considérer comme un Chopin, qui consa- « cra et ramena une forme d'art à sa sensibilité propre. Les « générations futures seules pourront en décider, il peut n'avoir « pas l'universalité d'un Wolf ou le monde colossal qu'en- « ferme le pas d'un Strauss : mais assurément, personne n'a, « en aussi peu de temps, développé à ce point les ressources « harmoniques : aucun compositeur de notre heure n'a écrit « des œuvres d'une aussi inaltérable suavité, d'une aussi infinie « délicatesse, d'une originalité aussi déconcertante. Ce qui « peut être le nouveau séjour merveilleux de beautés cachées, « dans le monde déjà miraculeux de la musique, nul ne l'a « éclairé comme Claude Debussy. »

Le travail de M. Whittaker ne saurait manquer d'avoir dans le milieu des professionnnels anglais une profonde influence ; le ton grave d'ardeur concentrée qui s'y maintient d'un bout à l'autre, la méthode, précise et tranquille dont il fait preuve, sont des modes d'expression susceptibles d'atteindre les plus réfractaires, et lorsque aura été donnée la seconde conférence que M. Whittaker se propose de faire sur Claude Debussy, l'*Incorporated Society of musicians* possédera sur ce sujet un travail dont la qualité serait enviable même des musicologues français.

Je parlerai plus loin de la quatrième conférence qui est due à M. *Edwin Evans*, le président de la société des compositeurs britanniques, j'en parlerai plus loin, parce qu'elle dépasse le cadre de l'œuvre même de Claude Debussy, —et je veux signaler auparavant la conférence de M. T.-E. Clark, *A modern French composer : Claude Debussy* (1).

Cette conférence fut faite devant la *Tynemouth Congregational Church Literary and Debating Society*, le lundi 17 février 1908.

La conférence de M.-T. E. Clark offre tout d'abord la particularité d'être l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans très singulièrement doué pour les questions artistiques, épris de musique et de musique moderne en particulier. Je ne suis d'ailleurs pas le seul à penser qu'il y a dans ce jeune homme l'étoffe d'un musicologue des plus attachants et que nous devrons compter un jour M. T.-E. Clark parmi les meilleurs critiques musicaux de l'Angleterre.

Tout animée de l'ardeur de la jeunesse, cette conférence n'est pas une des moindres contributions au debussysme en Angleterre. A un sens judicieux de la musique, elle joint la qualité de considérer le problème dans l'atmosphère des différents arts, et témoigne d'une connaissance précieuse de certaines œuvres françaises qui fait défaut à beaucoup trop de nos compatriotes.

Au reste, M. Clark, dès le début, déclare la guerre aux réfractaires avec une bien sympathique vigueur :

« Deux raisons, dans notre pays, nous portent à nous tenir « dans un dédaigneux éloignement des grands efforts qui font « trembler sur leurs fondements les cercles musicaux de l'Alle- « magne et des autres pays, lorsque survient un iconoclaste « (car c'est toujours ainsi qu'on considère le génie chaque fois « qu'il apparaît) ; la première de ces raisons est l'habitude « toute puritaine que nous avons de considérer la musique « comme une émanation de Satan, et la seconde, notre habi- « tude de la considérer comme un narcotique. Nietzsche nous a « dit dans son style étincelant que la musique est le haschich « et le bêtel des Européens.

(1) Un tirage à petit nombre de cette conférence a été fait par MM. Lasey et Best, imprimeurs. *Newcastle on Tyne*, 1908.

« Pour considérer la question plus carrément, je dirai que « la plus grande objection que rencontre la musique nouvelle « dans ce pays-ci c'est l'obligation qu'elle entraîne de se donner « la peine de mettre notre vue en rapport avec une vision nou- « velle. Je ne m'attarderai pas aux raisons de cette attitude, « aux causes de la pétrification de toute vie musicale par notre « fétichisme pour Mendelssohn, et de la préoccupation de nos « compositeurs pour cette forme bien anglaise : l'antienne. Il nous « plaît de penser cependant, qu'avec la naissance d'une école « de musiciens anglais, compositeurs, exécutants ou critiques, « la musique est en train de commencer à prendre une place « importante dans notre vie nationale. M. Ernest Newmann « a dit que l'Angleterre est le pays où vient mourir la bonne « musique de l'étranger, je souhaiterais que ma causerie vous « aidât à comprendre cette musique d'aujourd'hui avant « qu'elle ne devienne la musique d'avant-hier (1). »

La conférence de M. Clark ne va point sans quelque véhémence, mais cette véhémence même ne cesse pas d'être judicieuse. On sent que ce jeune homme épris de choses belles a déjà éprouvé la sottise et les partis pris qui entourent la pensée libre : « tant pis, ou tant mieux, ou tant pis », comme disait Verlaine, pour ceux qui se suffisent de promener sur le monde la lassitude de leur scepticisme. Je crois toutefois qu'on ne saurait refuser sa sympathie intellectuelle à l'ardeur de cette pensée jeune, mais soucieuse déjà de pensées et d'analogies. Il en est qui voudraient transformer la critique en une froide dissection : nul n'atteindra jamais à des règles absolues pour juger l'art qui n'est que l'harmonie du relatif ; que la critique donc serve du moins à témoigner de quelque affection ou de quelque inimitié, et je crois qu'il convenait que la critique debussyste prit aussi, dès ses débuts en Angleterre, cette figure fervente que lui prête M. Clark.

Je ne puis citer de cette petite brochure de quinze pages, tous les passages attachants, notons cependant en quels termes M. Clark résume sa pensée sur le musicien français : « Cette « musique possède cet élément d'étrangeté que notre poète « et critique, Arthur Symons déclare être inséparable de toute « réelle beauté : et l'on peut être tout d'abord déconcerté avant

(1) Ouv. cit. p. 2 et 3.

« que d'être ému, parce que les modes qui servent à produire « l'émotion semblent minces. Debussy emploie les accords « comme Mallarmé emploie ses mots, comme des miroirs qui « concentrent la lumière de cent points différents sur le sens « exact, mais ils demeurent des symboles du sens et non le sens « lui-même. Ces harmonies étranges, d'autant plus poignantes « et significatives eu égard à l'élévation de leurs valeurs, ne « sont point la fin, ni même le point de départ des intentions « du compositeur, elles sont la trame sur laquelle l'imagination « doit tisser ses propres fantaisies. Un grand artiste laisse tou- « jours quelque part à la suggestion, un sens de l'inexprimable « qu'il a essayé, à l'aide de signes, de communiquer à son audi- « toire et c'est, je crois, quand nous démêlons une par une les « émotions subtiles et profondes que nous parvenons à évaluer « et à aimer une œuvre d'art. La musique de Debussy est tissée « comme une toile d'araignée par les fils mêmes de l'émotion, « et pour ceux qui aiment à trouver la beauté en des régions « nouvelles, elle sera une jouissance perpétuelle et toujours « croissante (1). »

Notre dessein ne doit pas être de considérer si tous ces sentiments sur notre musique s'accordent exactement avec ceux que nous en pouvons avoir, mais bien plutôt d'examiner avec quelle curiosité et quelle largeur d'esprit ils sont exprimés. Ils ne sauraient être identiques à ceux qui ont été exposés dans nos revues et nos journaux, ils n'en ont que plus d'intérêt pour nous. Parmi les écrits parus en Angleterre touchant Debussy, il faut signaler tout d'abord les articles de M. Arthur Symons, dans la *Saturday Review* (2).

On sait quel esprit distingué est M. Arthur Symons, l'un des critiques et l'un des poètes les plus considérables de l'Angleterre actuelle, il nourrit pour toutes les formes d'art français une affection ancienne et sans cesse renouvelée : il a dans le *Symbolist Movement in Literature* jugé quelques-uns de nos plus grands et de nos plus profonds poètes avec une élévation et une perspicacité rares même en France. M. Symons apporte à tout ce qu'il touche un esprit affiné, délicat, et subtil

(1) Ouvr. cité, page 13 et 14.

(2) Cf. *Claude Debussy — Saturday Review* (8. *February* 1908. pp. 170-171.) *On some modern music.* (*Saturday Review*, 7 *March* 1908. pp. 297-298.) Cf. également *French music in London.* (*Saturday Review*, 14 *December* 1907.)

et cependant animé d'une vie ardente : la musique ne pouvait manquer de le séduire et la puissance parfois brutale de la musique allemande actuelle ne pouvait satisfaire complètement les exigences de sa sensibilité. J'ai eu le plaisir de m'entretenir à plusieurs reprises avec cet admirable artiste ; les œuvres de Mallarmé, de Villiers, de Verlaine lui sont aussi familières que celles des poètes anglais ; tout ce qui touche à la culture française l'attire : il l'examine, s'en pénètre, unit à une curiosité ardente, un sens critique qui lui fait se rendre compte des éléments de son émotion et des raisons d'aimer ce qui tout d'abord le surprit, et un jour vient où il exprime son admiration avec les ressources infinies d'un des poètes les plus épris de beauté que je sache à cette heure. Je n'oublierai jamais pour ma part, l'émotion dont il témoignait après l'audition du Quatuor de Chausson et l'andante du quatuor de Debussy l'hiver dernier, à Londres.

Devenu depuis un an critique musical à la *Saturday Review* (1), il eut l'occasion à plusieurs reprises de parler de la musique française moderne et de Claude Debussy en particulier : nul plus que lui ne s'est réjoui en Angleterre des efforts faits pour y présenter la musique française actuelle, et permettre ainsi de se rendre compte de ses qualités ou de ses limites.

La venue de Claude Debussy à Londres pour y conduire le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et la *Mer* au Queen's Hall Concert, du 1er février 1908, fut pour M. Symons le prétexte à écrire l'un des meilleurs articles parus en Angleterre touchant notre musicien, ce n'est point là un simple compte rendu, mais en quelque sorte un petit essai où toute la vision de poète de son auteur se fait jour.

Je ne saurais n'en pas traduire quelques passages :

« Debussy est le Mallarmé de la musique, non seulement « parce qu'il a commenté *l'Après-midi d'un Faune,* mais parce « que sa musique a toutes les qualités du poème et non pas, « par exemple, celles de Verlaine.

« Verlaine est un pur poète lyrique, extrêmement simple, « un chanteur instinctif : nul effort n'est visible dans son œuvre,

(1) Les préoccupations musicales de M. Arthur Symons s'étaient déjà manifestées auparavant et entre autres « *Plays, Acting et Music* ».

Il a été publié ici-même un article de M. Symons sur Richard Strauss (15 novembre 1907).

« rien n'y est factice, tout y est naturel. Il évoque à travers « la pureté de son génie. Mallarmé suggère, à travers un génie « qui a en soi quelque chose d'artificiel. Mallarmé possède une « beauté qui lui est propre, une beauté nouvelle, raffinée et « séduisante et Debussy n'est pas à un moindre degré que lui « un artiste original et rare. Il a créé un art nouveau qui ne res- « semble à aucune autre musique, mais qu'on ne saurait prendre « pour autre chose que pour de la musique ; cela est fin, « vague, comme une mousseline impalpable, cela est diaphane « et fantasque : cela joue avec les sons et y fait chatoyer des « couleurs nouvelles.

« Il nous offre une mélodie sans tonalités fixes, il emploie « son orchestre à créer des fêtes, non pas énormes et désa- « gréables comme celles de Strauss mais menues, délicates et « agiles. Sa musique est personnelle et intérieurement française « en dépit de toutes les influences russes, allemandes et orien- « tales, elle possède les qualités françaises essentielles de finesse, « d'éclat, de légèreté, la moindre matière suffit à ses fins.

Après avoir noté en termes excellents le caractère du *Prélude* et de la *Mer* et avoir exprimé l'impression diverse et également attachante que ces œuvres firent sur lui, M. Arthur Symons termine ainsi :

« Cette musique a l'excentricité consciente et belle de Poe, « le rayonnement secret des joyaux de Mallarmé, mais ce n'est « pas autant qu'en peuvent juger ceux-là qui n'ont pas entendu « *Pelléas et Mélisande*, une grande et puissante création. C'est « un monde de nuages délicats, de couleurs tendres, un bois « mystérieux où chantent les oiseaux et où subsiste encore « un demi-jour en plein midi. Un cercle magique entoure ce « bois, où le magicien habite, solitaire avec ses fantômes. C'est « Merlin, mais nulle Viviane ne lui a enseigné à être « humain ».

« Le visage de Debussy a une singulière ressemblance avec « les derniers portraits de Rossetti (1), il y a la même médita- « tion profonde dans le front et dans les yeux.

« Une certaine lourdeur d'aspect caractérise les artistes « les plus délicats : Gautier, Renan, Pater, Maeterlinck, parmi « les écrivains. La langueur fut une part de leur génie et la

(1) Le compositeur ressemble d'une façon frappante à Rossetti, dit aussi *Evening Standard*, 3 fév. 1908.

« musique de Debussy est définie avant la lettre dans les quatre « premiers vers de *Langueur* de Verlaine :

> Je suis l'empire à la fin de la décadence
> Qui regarde passer les grands barbares blancs,
> En composant des acrostiches indolents
> D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

« Ceci n'est-il pas une anticipation miraculeuse d'une mu- « sique qui est un tissu doré d'acrostiches indolents ? On y « trouve de la musique de piano, atténuée, ingénieuse, faite de « menus sons féeriques, de la musique de harpe avec ses minus- « cules palpitations ; des mélodies exquisement choisies parmi « les meilleurs poèmes de Verlaine et de Baudelaire et ten- « tant d'atteindre les mêmes sommets, mais avec des ailes plus « faibles.

« Les titres même : *Pagodes, Jardins sous la Pluie, Masques,* « comme ils caractérisent bien le paradis artificiel de cette mu- « sique : la langueur du soleil danse sur elle à travers le feuillage « du bois mystérieux.

« Ce bois, je l'ai dit, est solitaire, aucun humain n'y est « entré, les fantômes y ont des voix qui n'appartiennent pas « à la terre ; ils n'expriment ni amour, ni haine, à peine le désir, « mais, pour la plupart, des rêves qui n'ont ni commencement « ni fin ; et quand ils sont éveillés, ils jouent indolemment aux « acrostiches; Beardsley eût reconnu son élégance perverse « dans ces contours fuyants où les sons jouent avec le cerveau, « il les eût évoqués en lignes visibles et nous les eût montrés « en vêtements fantaisistes composant des acrostiches indo- « lents (1). »

On peut ne point s'accorder sur la part faite à un côté pervers que M. Symons voit dans l'œuvre debussyste et qu'on peut n'y point reconnaître, — on peut s'étonner, à juste titre, que M. Symons semble n'y avoir point démêlé cette persistance de la sensualité délicate et saine qui est le *leit-motiv* de la musique française de ses origines à nos jours. — Mais n'est-il pas vrai que c'est là un témoignage attachant de l'impression première produite sur un étranger doué d'une rare culture et d'une sensibilité affinée.

(1) *Saturday Review*, 8 février 1908.

En ce qui touche Claude Debussy, aucun écrit n'aura été aussi utile à la propagande d'une curiosité pour son œuvre, en Angleterre, que l'ouvrage que lui a consacré *Mme L. Liebich*, dans la collection des *Living Masters of Music*.

Mme Liebich eût mérité, même sans cet ouvrage d'être nommée ici, car elle fut très vraisemblablement la première à écrire au sujet de Debussy, en Angleterre. Un article parut en effet sous sa signature, touchant notre compatriote dès 1904 (2). Sans rien apporter de nouveau à la critique de l'œuvre, cet article dénotait déjà une curiosité et une compréhension très attachantes qui se témoignèrent et se précisèrent par deux nouveaux articles parus au *Musical Standard*, en 1904, à propos du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, et, le 12 janvier 1907, touchant *Pelléas et Mélisande*, enfin par l'ouvrage *Claude-Achille Debussy*. L'article de Mme Liebich au sujet de *Pelléas* prendra une nouvelle actualité cette saison puisqu'on doit enfin donner à Londres, au Covent Garden, ce drame lyrique impatiemment attendu par les debussystes anglais, car l'impossibilité de venir en France aux trop rares époques où l'Opéra-Comique le donna, empêcha nombre d'entre eux de connaître l'œuvre capitale du maître autrement que par l'insuffisante impression de la lecture. L'article de Mrs Liebich reste d'ailleurs le meilleur commentaire général qu'on ait publié en Angleterre sur *Pelléas et Mélisande*. Quant à son ouvrage, il a le mérite d'être unique puisque nulle part ailleurs, même en France, on n'a encore consacré un essai de cette étendue à l'auteur des *Images*.

Publié dans une collection très suivie, il aura sans nul doute atteint la plupart de ceux qui se mêlent de musique avec quelque curiosité et quelque méthode. Au reste, son auteur ne le considère point comme une œuvre définitive mais comme un point de départ et un stimulant à d'autres ouvrages qui pourraient être faits sur ce sujet et ce modeste sentiment ne fait que donner plus de prix à son ouvrage. Il débute par un chapitre dépeignant la psychologie générale de l'œuvre debussyste,

(1) *Claude-Achille Debussy*, par Mrs Franz Liebich, collection des *Living Masters of Music*, sous la direction de Mme Rosa Newmarch, in-8° cour. John Lane pub. London 1907, 2 s. b. d.

(2) *An impressionnal composer* : Claude Debussy *and his music of legend and dream*, Feb. 20. 1904. *The musical Standard*.

suivi par un chapitre où sont indiqués les caractères de sa technique ; le reste de l'ouvrage s'attache aux *Œuvres chorales, orchestrales et instrumentales*, aux *Pièces pour piano* et aux *Mélodies*, à *Pelléas et Mélisande*, enfin à *Debussy*, considéré comme écrivain et comme critique.

A l'opinion que je citais de M. Symons, touchant *l'humanité* de l'œuvre de Debussy, on pourrait opposer celle-ci plus juste de Mrs. Liebich :

« Debussy n'est pas seulement un rêveur de beaux rêves : c'est aussi un psychologue subtil qui a pénétré les mystères les plus profonds du cœur humain, un magicien doué d'une connaissance pénétrante des secrets de la nature..... » (1).

L'opinion de M. Symons ne tient d'ailleurs qu'à ce qu'il n'entendit pas *Pelléas* et il sera curieux de comparer avec ses précédents essais celui qu'il ne manquera pas d'écrire le printemps prochain à la *Saturday Review*, après la saison de Covent Garden.

Assez exactement documenté (2) en ce qui touche les faits et les dates, l'ouvrage de Mrs Liebich dénote une étude très scrupuleuse non seulement des œuvres mais des écrits du maître, et en outre, la connaissance d'ouvrages et d'articles français, tant sur la musique que sur les arts plastiques, qui achève de placer le sujet dans une exacte atmosphère.

Ce qui rend attachante la lecture de cette étude, même pour nous autres Français, c'est le ton d'enthousiasme conscient et de logique ardeur qui ne cesse de s'y témoigner : l'ouvrage de Mrs Liebich devra être consulté par ceux, de quelque pays qu'ils soient, qui voudront se mêler de parler avec quelque insistance du compositeur français.

Outre l'ouvrage de M. Liebich, il faut signaler le livre de *M. Lawrence Gilman : La Musique de demain et autres études.* Deux chapitres touchent plus particulièrement de notre musique, le IIe : *Claude Debussy, poet and dreamer* et le IIIe : *A discussion with Vincent d'Indy*, en outre le souci de notre musique actuelle se montre dans les chapitres I, IV et VIII, *The Music*

(1) Op. cit. p. 2.

(2) On pourrait peut-être chicaner sur quelques points, entre autres, p. 26, la citation des noms d'André Theuriet et d'Armand Sylvestre, à côté de Villiers, de Verlaine et de M. de Régnier, et une énumération un peu « extensive » de peintres impressionnistes. Mais ce ne sont là que des détails.

of to-morrow ; Modern Music and the « Love interest » ; Some Maeterlinck Music (1).

Encore que M. Gilman, qui doit être Américain, prise avec quelque insistance le compositeur américain *Charles-Martin Loeffler* (qui n'est point négligeable, mais qui n'est point un tempérament considérablement original), ses articles critiques montrent une inquiétude intéressante des fins actuelles de la musique, de ses capacités expressives : un souci de comparer les divers éléments de la musique de demain au sein de la musique d'aujourd'hui. Ces articles réunis en cet ouvrage parurent précédemment dans des revues musicales et n'ont pas dû laisser d'attirer vers la curiosité de notre musique.

Tout récemment vient de paraître une étude sur Claude Debussy due à la plume de M. *William-H. Daly* (2). C'est une brochure de cinquante pages fort bien présentée et dédiée à Henry-J. Wood. Cet essai est accompagné d'une bibliographie des œuvres du maître (3). Le ton n'en est point combatif, comme dans la brochure de M. Clark, ni la forme n'en est pas accompagnée d'exemples techniques comme dans l'étude de M. Whittaker, cela se maintient dans les grandes lignes du sujet, sans rien apporter de particulier à la question. Cette brochure annonce avantageusement la venue de M. Debussy à Edinburgh, où le compositeur doit prêter son concours à un concert en février prochain.

De divers côtés, ainsi que je le disais en débutant, partis de préoccupations souvent différentes, de nombreux esprits se sont souciés de soumettre au public anglais leurs recherches, leurs satisfactions, leurs étonnements, leurs enthousiasmes dans le domaine de la musique française actuelle.

Je ne saurais prétendre à avoir pu dépouiller toutes les revues qui purent, en Angleterre, depuis une année, traiter peu ou prou de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, je crois avoir signalé ici les écrits les plus essentiels.

(1) *The Music of to-morrow* and other studies, par Lawrence Gilman, John Lane pub. London 1907. On pourra lire avec intérêt l'autre ouvrage du même auteur *Phases of modern Music* (même éditeur).

(2) *Debussy, a study in modern music*, Methuen, Simpson. Ltd. 83. Princes Street. Edinburgh 1908.

(3) Il faut regretter pour l'utilité de cette bibliographie que M. Daly, qui s'est inspiré de celle que j'avais dressée pour le Cercle de l'Art moderne, ait préféré l'ordre alphabétique à l'ordre chronologique.

On y pourrait joindre les articles que les journaux publièrent, soit lors de la venue de M. Debussy à Londres, en février dernier, soit lors de la première audition de *la Damoiselle Elue* au Queen's Hall en mars dernier.

Tous les journaux de quelque importance s'empressèrent à signaler la venue de M. Debussy, lorsque, le 1er février dernier, il vint conduire l'orchestre du Queen's Hall et rappelèrent à ce propos les caractères de son œuvre. Il est à remarquer que tous ou presque furent d'accord à louer la personnalité de cette œuvre et à rendre hommage aux ressources nouvelles que Claude Debussy a apportées non seulement à la traduction de ses songes, mais à l'expression musicale en général (1). Il est même assez curieux d'y noter l'insistance avec laquelle on y oppose la clarté et le charme de Debussy, à la violence et à la complication de Richard Strauss, et l'unanimité avec laquelle les auteurs des articles retrouvent dans la musique de Debussy les qualités de grâce et de délicatesse de la race française.

Il ne faudrait point croire que l'effort fait depuis une année surtout en faveur de la musique française moderne en Angleterre, se soit limité à l'œuvre de Claude Debussy ; si c'est autour de son nom et de son œuvre que la campagne s'est menée, elle ne s'y est point bornée. Je me permettrai de rappeler que mon ami Guéritte et moi, nous avons, les premiers, fait traverser la Manche aux œuvres de Chausson, de Ravel, de Roussel, de Schmitt dans une série de concerts à Newcastle, Leeds, Shef-

(1) Cf. à ce sujet : *Daily Telegraph* (4 fév. 1908), *Morning Post* (3 fév. 1908), *The Observer* (2 fév. 1908), *Times* (3 fév. 1908) et un long article : *Claude Debussy* by a Student dans le *Daily Telegraph* (1er fév. 1908) sans compter les coupures moins importantes des *Globe*, *Refeere*, *Westminster Gazette*, *Yorkshire Post* du 3 fév. 1908.

Cf., pour ce qui touche la première audition de la *Damoiselle Elue* à Londres, le *Times* (2 mars 1908) et *Daily Telegraph* (2 mars). Signalons toutefois l'attitude assez réfractaire du critique du *Daily News* qui signe E. A. B. (voir ce journal 3 fév. et 2 mars 1908).

(2) Il faut signaler, en outre, les notices analytiques et thématiques du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et de la *Mer*, publiées par MM. Percy Pitt et Alfred Kalisch dans le programme des Queen's Hall Symphony Concerts du 1er février 1908. — Ce programme contient en outre, une notice sur M. Debussy qui ne se signale que par les inexactitudes et une curieuse photographie du Maître.

field et Londres et qui comprenaient les seuls noms de Chausson, Fauré, Duparc, Claude Debussy, Maurice Ravel, Séverac, Albert Roussel et Florent Schmitt [Décembre 1907 (1)].

Mlle Selva, au cours d'une série de concerts donnée en novembre 1907 avec Mme Jeanne Diot, fit entendre des œuvres de piano de Vincent d'Indy, Paul Dukas, Déodat de Séverac.

Plus récemment, le 29 juin 1908, chez M. Oumiroff et, le 8 juillet 1908, chez Lady Sassoon, les infatigables et admirables défenseurs et propagateurs du lied français actuel, M. Engel et Mme Jane Bathori firent entendre des mélodies de Duparc, Chausson, Chabrier, Fauré, Debussy, Ravel, Roussel et un extrait de *Pelléas et Mélisande* qui laissèrent, sur l'auditoire musicien et curieux qui les entendait, une impression profonde et utile à la diffusion de nos œuvres.

Parmi les moyens de propagande en faveur de la musique française actuelle, je me permets de rappeler le programme de près de quarante pages qui accompagnaient les cinq concerts de musique française moderne (décembre 1907) : j'avais publié, dans ce programme, des notices sur les compositeurs, des analyses des quatuors (Chausson, Debussy, Ravel) et une préface sur la situation actuelle de la musique française. Des conférenciers comme MM. Evans, Clark, Whittaker ont bien voulu accorder quelque autorité aux opinions que j'y émettais. Je suis heureux d'avoir pu contribuer à servir la cause attachante de notre musique actuelle et à développer chez certains la curiosité pour ces œuvres. Mais il faut surtout signaler le rôle joué par Mme Barbier à Manchester, par M. Tony-J. Gueritte à Newcastle, par M. Edwin Evans à Londres.

Avec une énergie et une ardeur étonnantes, dans une ville qui est la citadelle du germanisme en Angleterre, Mme Barbier, femme d'un maître de comérences à l'Université de Manchester, s'est proposé, sans aide financière importante, de créer un mouvement de curiosité, et de compréhension pour la musique française moderne. Par la propagande directe, par des causeries accompagnées d'auditions d'œuvres vocales ou pianistiques, Mme Barbier préparait la compréhension des concerts

(1) Il n'est pas inutile de rappeler ici les noms des artistes de premier ordre, qui servirent là notre cause : Ricardo Vines, nécessairement ; Mlle Hélène, M. Luquiens et le quatuor Willaume-Feuillard dont la compréhension et l'ardeur aidèrent avec beauté notre tâche.

qu'elle organisa par la suite : certes, ce ne fut pas au début sans quelques compromis nécessaires, mais rapidement le plan s'est dégagé, l'effort fait par cette femme envers et contre son milieu coïncida et s'unit à d'autres efforts faits en Angleterre dans le même sens, et le consolida par là même.

Résolument, Mme Barbier annonça, dès ses débuts : « *French Concerts* » ; des œuvres de Lully, Rameau, Daquin, Marais, Caix d'Hervelois, Lalo, César Franck, Saint-Saëns, Henry Février y furent données, dans un ordre trop soumis d'abord aux exigences d'interprètes peu soucieux de composer un programme : mais mener cette œuvre à bonne fin, dans ces conditions, nécessitait une rare ténacité et de se dépenser d'une façon admirable.

Il convient de signaler de tels exemples et de telles entreprises conduites par le désintéressement et l'amour passionné de la musique.

Cette saison, les *French Concerts* de Manchester comprenaient un Concert de Musique française ancienne (26 octobre), un Concert Fauré (30 novembre), un Concert Debussy (23 février 1909), un Concert d'Indy (8 mars 1909), avec le concours des compositeurs eux-mêmes.

Avant chacun de ces concerts, Mme André Barbier fait à l'Université une conférence sur les compositeurs et les œuvres figurant à ces programmes.

On voit comment rapidement, la direction esthétique de ces concerts s'est précisée : de nombreux appuis moraux et financiers sont venus appuyer cette tentative, en permettre la poursuite et la réalisation.

L'effort fait par Mme Barbier à Manchester ne pouvait manquer de rencontrer la volonté de M. Gueritte qui, de Newcastle, s'était proposé depuis quelque temps le même but, et que l'esprit de propagande poussa bien en dehors de Newcastle, vers Londres, vers Edinburgh, vers Sheffield et Leeds.

Nul, dans cette campagne en faveur de la musique française moderne, n'a certes autant fait en Angleterre que M. Tony-J. Gueritte. Il ne s'agit pas là d'un professionnel, mais d'un amateur de musique au sens le plus exact et le plus équitable du mot. Ingénieur d'une importante Compagnie, ce sont ses rares instants de loisir qu'il a consacrés à l'étude, au choix des œuvres de la musique moderne, à l'organisation de programmes et de concerts, en réglant seul les moindres détails, y contri-

buant de sa bourse, sollicitant les curiosités, répandant dans les divers centres où l'entraîne la surveillance de ses travaux le goût de notre musique : outre les cinq Concerts de Musique française moderne (décembre 1907), c'est lui qui a suscité les travaux de M. Whittaker, de M. Clark sur Debussy, c'est lui qui a obtenu à Newcastle, à Edinburgh, l'ouverture des programmes aux noms les plus avancés de la musique française.

Peu à peu, ses desseins se sont étendus, — par des relations croissantes, il a commencé à tisser un réseau de personnalités sympathiques à la musique moderne sur les divers points du territoire anglais. Des critiques comme M. Arthur Symons, M. Evans, n'ont pu manquer d'apporter à cette volonté l'appui de leur autorité. Et tout cela fut mené par M. Gueritte sans éclat, avec la fermeté et la méthode d'un esprit qui sait où il va et qu'il n'y a pas d'effort sans effet (1).

Il faut signaler encore le rôle joué par M. Edwin Evans. Il n'y a probablement pas en Angleterre, dans les milieux musicaux, d'esprit plus ardemment sympathique aux idées françaises. La connaissance parfaite qu'il a de notre langue et une curiosité toujours en éveil lui ont permis d'avoir de l'état et des œuvres de notre musique actuelle une idée pénétrée et surprenante. Tous ceux d'entre nous qui ont le plaisir d'être liés avec M. Edwin Evans savent non seulement le charme de son esprit averti, mais quel enthousiasme et quelle ardeur il manifeste dès qu'il s'agit de ses affections musicales. Parmi les maintes affirmations de sa sympathie pour la musique française, il nous faut signaler la conférence qu'il fit au début de cette année sur *Quelques aspects de la Musique française moderne*, où il exposait excellemment les racines du mouvement musical actuel en France, les variations d'esthétique de ses différents représentants, les groupes qui s'y sont formés et les figures les plus caractéristiques qui s'y sont affirmées. Il souhaitait voir apporter en Angleterre, aux questions musicales, aux divergences musicales, la passion parfois excessive qui se marque souvent dans les revues et les journaux musicaux français.

Illustrée d'exemples de Debussy et de Ravel principalement,

(1) Tout récemment encore M. Gueritte profitait du séjour de M. Engel et de Mme Bathori en Angleterre pour organiser, avec leur concours, à Leeds, une conférence sur *Pelléas et Mélisande* (5 et 7 décembre 1908).

cette conférence définissait exactement les caractères de leurs œuvres, ainsi que de celles de Séverac et de Roussel et s'achevait ainsi : « La force de la musique française moderne réside dans son infinie variété non point tant de matière que d'impulsion. C'est une poussée luxuriante qui réclame un élagage fréquent et abondant, mais qui possède une qualité que les Allemands cherchent à retrouver, que les Russes ont possédée pendant une génération et sont en train de perdre, que les Anglais s'efforcent d'atteindre : la Vie (1). »

Je terminerai sur cet aveu, la brève revue des faits nombreux qui, depuis une année, ont contribué à donner à certains de nos voisins d'outre-Manche une opinion plus juste de notre production musicale. En ce qui touche le point de vue particulier auquel je me suis attaché : *Claude Debussy et la Musique française moderne en Angleterre*, la tâche n'est point certes achevée, elle n'est d'ailleurs point suspendue; les tentatives se poursuivent et se répandent dans ce sens : ceux dont j'ai cité les noms au cours de cet article multiplient leurs efforts, précisent leur culture, persistent à se tenir au courant.

La perspicacité et le goût avec lesquels Henry-J. Wood dirige les Queen's Hall Concerts ne sont pas près de se démentir. Outre M. Claude Debussy qui doit de nouveau, en février prochain, venir conduire un des concerts, il se propose de faire appel à la présence et aux œuvres d'autres compositeurs français.

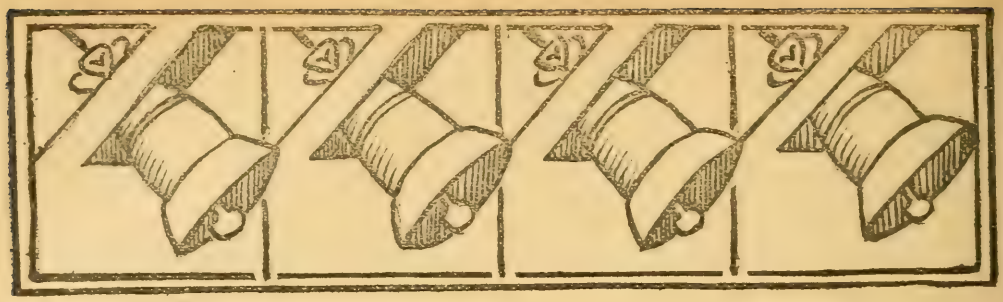
Enfin, Londres verra, cette année, *Pelléas et Mélisande* au Covent Garden.

L'œuvre commencée va se développer et porter ses fruits.

Il m'a paru intéressant et utile de réunir ici les témoignages de ces efforts divers et convergents. Il s'en dégage une forte et encourageante impression de ferveur et d'amour pour l'art, l'attestation que, loin des virtuoses tapageurs et des réclamistes utilitaires, il y a des esprits qui ont, de l'influence française à l'étranger et de l'art pour lu-imême, une idée noble, courageuse, réconfortante.

G. JEAN-AUBRY.

(1) *Some Aspects of modern French music, Concert-Goer's Club Langham Hotel*, 16 janvier 1908. On trouvera un compte rendu détaillé de cette conférence dans *The Musical Standard*, 25 janv. 1908.



ANNÉES DE JEUNESSE

UN RECUEIL INÉDIT DE MODESTE MOUSSORGSKI

C'est un volume oblong, entièrement écrit de la main de Moussorgski. La reliure, qui porte le titre en lettres d'or, a été mise si maladroitement qu'en quelques endroits le texte est entamé. Des taches d'humidité attestent la négligence de ceux aux mains de qui tomba ce trésor, avant de devenir la propriété de M. Ch. Malherbe, qui a bien voulu le confier à mon examen. Sur la première feuille, une table des matières, autographe et signée, énonce ce titre :

ANNÉES DE JEUNESSE (*Iounyé gody*)

Recueil de romances de M. Moussorgski (de 1857 à 1866).

Chacune des pièces du recueil est signée et datée. Elles n'ont pas été écrites à la même époque, ainsi que le prouvent la nature du papier, quelques variations d'écriture, légères d'ailleurs, et cette particularité que, dans les plus anciennes, Moussorgski désigne le piano par le mot suranné de *Roïial* (avec une singulière orthographe, au lieu que, pour les plus récentes, il adopte l'expression usuelle de *Fortepiano*. Le texte est très net et soigné ; il porte seulement quelques retouches qui sont des essais d'amélioration, non des corrections. Ce sont donc des copies rédigées à des dates différentes, revues ensuite et réunies par l'auteur, peut-être en vue d'une publication.

En 1857, Moussorgski avait dix-huit ans, et vingt-sept en 1866. Pour parler de cette période comme de sa jeunesse, il fallait qu'il l'eût dépassée ; pas de beaucoup cependant. En effet, deux mélodies du recueil ont été publiées, en 1871, sous une forme à laquelle il ne s'était pas arrêté encore, lorsqu'il les y faisait figurer. C'est donc avant 1871 qu'il a rassemblé ces souvenirs, peut-être vers 1868 : il travaillait alors au *Mariage* et à *Boris Godounov* ; il aura voulu, avant de se risquer à d'aussi hautes entreprises, sauver de l'oubli des œuvres auxquelles il ne songerait plus désormais.

Nous pensions connaître assez bien cette période de sa vie, et nous étions

loin de compte. Trois œuvres instrumentales, après la polka de 1852, aujourd'hui introuvable, nous étaient parvenues (1) : le *Scherzo* en *si* bémol pour orchestre (1858, Bessel), le *Kinderscherz* pour piano (1859, Belaïev 1873), et l'*Intermezzo* pour piano (1861, Belaïev 1873). Elles sont peu significatives, ce qui n'a rien de surprenant d'ailleurs, Moussorgski ayant toujours été bien mieux inspiré par la voix que par les instruments. En outre, nous avions cinq mélodies, qui sont :

Dis Pourquoi, paroles de Pouchkine, 1858, Belaïev 1867 ;
Chant de Saül, paroles de Byron, 1863, Bessel 1871 ;
La Nuit, paroles de Pouchkine, 1864, Bessel 1871 ;
Kallistrate, paroles de Nekrasov, 1864, Bessel 1883 ;
Berceuse du laboureur, paroles d'Ostrovski, 1865, Bessel 1871.

Toutes les cinq se retrouvent ici, et toutes sont marquées, à la table, d'une croix bleue qui a été mise après la mort de Moussorgski (1881). Deux d'entre elles, la *Nuit* et la *Berceuse,* ont une forme de premier jet, dont la comparaison avec la version publiée est féconde en enseignements.

On savait qu'il avait composé, à cette époque, d'autres mélodies. On connaissait, par une de ses lettres, le titre de l'une, et, par un fragment retrouvé dans ses papiers, une brève esquisse d'une autre : ces deux mélodies se retrouvent, en entier, dans notre recueil, avec dix autres dont l'existence même n'était pas soupçonnée. Je donnerai dans notre prochain numéro, grâce à la générosité de M. Malherbe, le signalement détaillé de ces douze revenantes inespérées.

C'est le 25 février dernier qu'elles ont retrouvé la voix. La *Société Internationale de Musique* était particulièrement intéressée à cette fête, d'abord parce qu'il s'agissait d'un musicien illustre, ensuite parce que le document appartenait à son Président. Les interprètes avaient compris la valeur de leur tâche ; et ils avaient étudié les œuvres qu'ils devaient créer avec un zèle, un soin, un sentiment profond et dévoué, qui trouvait en lui-même sa récompense ; aussi les ont-ils ressuscitées en toute leur fraîcheur, et la faveur du public a répondu. Leurs noms désormais seront associés à ce surcroît de gloire ; ce sont Mlle M. Babaïan, dont la voix souple et délicate n'exprime rien que de pur et de tendre ; M. Katchenovski, de l'Opéra-Comique, une de ces basses puissantes comme la Russie seule en produit, et doué en outre de la plus sûre intelligence ; M. E. Trillat, 1er prix du Conservatoire, qui sut plier à son interprétation des accompagnements presque indomptables.

LOUIS LALOY.

(1) Ces dates sont données d'après l'excellente *Bibliographie* qui se trouve à la fin de l'ouvrage de M. CALVOCORESSI.

LA SAISON A MONTE-CARLO

UDACES FORTUNA JUVAT !... Raoul Gunzbourg nous a, certes, habitués à des surprises, sur cette scène de casino si restreinte, en somme, si peu profonde, si encombrée, où évolue chaque année, d'après un programme dès longtemps arrêté, affiché et immuable, toute une théorie d'œuvres lyriques, soit nouvelles, soit reprises aux répertoires français et italien et exécutées dans des conditions d'interprétation exceptionnelles. Il ne suffit pas d'être en mesure de faire somptueusement les choses, pour que ces choses soient belles et artistiques; mais, par l'ingéniosité et le goût de la mise en scène, comme par la vie individuelle et pourtant la cohésion parfaite des chœurs, par le choix judicieux de ses collaborateurs, de ses auxiliaires de toute sorte, comme par l'activité et la ténacité qui animent son infatigable direction, M. Gunzbourg s'est dès longtemps révélé initiateur et artiste: son intervention est féconde, dans les entreprises qu'il a imaginées et menées à bonne fin, et elle lui fait souvent le plus grand honneur... Cette année pourtant, il a voulu se surpasser; il a prétendu être à la fois l'artiste qui évoque et l'artiste qui crée. Et ma foi, il y a réussi encore, et plus pleinement que jamais.

Sa saison d'opéra a débuté par la tétralogie: *L'Anneau du Nibelung*, joué au complet, dans l'ordre, deux fois de suite (la première au bénéfice des sinistrés d'Italie): faire remarquer que nous ne sommes pas encore arrivés, en France, à la possibilité matérielle d'une pareille entreprise, c'est assez dire qu'il n'était pas banal de la réaliser.

M. Gunzbourg s'y était pris depuis longtemps; il en avait préparé les principaux éléments et s'était juré de les coordonner cette année, en une semaine de spectacle: trois soirées et une matinée (pour *le Crépuscule des*

Dieux). Sans doute, la réalisation n'est pas allée sans quelques coupures, mais le style général a été très heureusement mis en valeur, dans sa belle unité, dans sa cohésion superbe; certaines interprétations affirmaient encore, par leur continuité, cette impression si imposante de l'enchaînement fatal des événements: Wotan, par exemple, l'essentiel héros de toute l'épopée, et qui seul en explique la haute conception, avait pour seul interprète M. Delmas, dont nous avons dès longtemps apprécié, à Paris, l'autorité puissante. A côté de lui, dans *L'Or du Rhin*, que nous ne connaissons encore ici qu'au concert, Ernest Van Dyck fut un Loge ondoyant comme la flamme, et vibrant, joyeux, terrible, comme elle: ce rôle est d'ailleurs un de ceux où s'impose avec le plus d'éclat cette irrésistible force d'évocation qui donne tant de prix aux créations de ce grand artiste. Elle illumina de même *Le Crépuscule des Dieux*, dans ce Siegfried si jeune, si insouciant, si fier, que nous avons déjà applaudi. Brunnehild aussi n'eut qu'une seule titulaire, la plus inspirée, la plus héroïque qui se puisse voir; Mme Felia Litvinne, dans *La Walkyrie* (où elle rivalisa de poésie avec Mme Jeanne Raunay, Sieglinde idéale de simplicité, de noblesse et de beauté), dans *Siegfried* et dans *Le Crépuscule*. Siegmund, puis le premier Siegfried, furent incarnés par M. Rousselière, dont la voix est d'un métal infatigable et le jeu fort en progrès. Et que de précieux artistes ne faudrait-il pas nommer encore, à côté de ceux-là, dans de moindres rôles! Mme Lormont, au style si pur, dans Woglinde; M. Vallier, Hagen sonore, de grand caractère, et Hunding farouche; M. Bouvet, Alberich plein d'autorité; M. Philippon, adroit Mime; Mlle Mally Borga, hautaine Fricka; Mlle de Kowska, vibrante Erda (tous ces artistes ont incarné leur personnage d'un bout à l'autre de la tétralogie).

Ce triomphe d'énergie et de volonté obtenu, M. Gunzbourg s'est alors présenté en personne dans la lice, avec un petit drame lyrique en un acte, de sa façon, sobre, bref, saisissant; et *Le Vieil Aigle* a obtenu un succès éclatant: ce fut vraiment la grande nouveauté de la saison, et dont il ne faut pas douter que l'écho se répercute au loin, car, comme toutes les œuvres sincères, celle-ci porte en elle l'étincelle de vie. La parfaite fusion de la musique avec le drame, la vie intense d'expression qui s'en dégageait, le pittoresque en même temps de cette évocation de caractères et d'ambiance, si bien fait pour nous impressionner, et, plus encore, la philosophie, hors du temps, qui l'imprégnait, l'interprétation enfin, d'une rare puissance émotive, tout concourait à l'irrésistible effet que l'œuvre a produit.

Le poème, emprunté à une nouvelle farouche de Maxime Gorki, évoque la figure altière et tendre d'un vieux Khan barbare du XIVe siècle, dont le cœur se partage entre son fils, qui est tout son orgueil, et une jeune esclave russe, sans laquelle il ne saurait vivre. Le jour où, revenu vainqueur et pouvant tout obtenir, ce fils demande l'esclave, qu'il aime, le père cède. Mais tous deux sentent bientôt que cet accord est vain, car l'esclave (c'est une nouveauté, ceci) n'a que dédain pour le jeune homme, et l'amour est profond et sincère qu'elle manifeste à son « vieil aigle ». Bien vite, l'âpreté de leurs paroles s'est détendue en un pacte terrible: l'esclave doit mourir... Elle-même le comprend: elle se fait bercer une fois encore dans les bras du géant... puis c'est la mort au sein des flots.

Mais le vieil aigle, éperdu, hagard, se sent attiré lui-même par cette qui vient de lui arracher l'âme... « Allah comprendra!... » murmure-t-il me une prière suprême, et il s'y jette à son tour... Ce rôle est vraiment plus rare beauté, et il faut vraiment son caractère de noblesse sans llance et de douceur sans faiblesse pour relever la dignité d'un pareil conflit. Car ce fils est abominable, qui, après avoir osé se poser en rival de son père et réussi à obtenir de lui un tel sacrifice, reste encore sans pitié devant la douleur (nullement sénile) du vieillard, le menace même, et ne l'épargne d'un côté que pour le mieux atteindre de l'autre.

Comme drame, l'œuvre fait le plus grand honneur à M. Gunzbourg... mais comme musique aussi: et voilà la surprise que j'annonçais au début. Ce n'est pas que de cette façon comme de l'autre il n'ait déjà fait ses preuves, mais enfin, on sait bien qu'il n'est pas *musicien,* à proprement parler... Est-ce donc un travail d'*amateur* qu'il a prétendu nous soumettre là? — Eh bien! non: il n'y a rien d'un amateur ici. Un « amateur », on en trouve souvent chez les gens du métier le plus sûr, mais qui n'ont ni tempérament ni idées. Or ceci sort du cœur et d'une ardente sincérité... mais dans une réalisation qui est le fait d'une collaboration d'un genre nouveau. Ignorant du côté technique de l'art musical, mais capable d'idées expressives et variées, doué d'une intuition merveilleuse, évocateur éloquent d'émotion et de vie, il a donné l'exemple singulier et peut-être fécond d'une partition dont toute l'inspiration est bien à lui (l'édition de piano et chant, qui représente l'état premier de l'œuvre, tel qu'il est sorti de ses mains, en porte la déclaration formelle), mais dont l'orchestration est le fait d'un collaborateur, d'un spécialiste, ici M. Léon Jéhin, l'éminent chef d'orchestre. Dans ce qu'elle a d'essentiel, l'œuvre se recommande par l'expression de la déclamation lyrique, la sobriété mais l'éloquence des mouvements mélodiques, ici plus âpres, là plus épanouis, vibrants de flamme, comme au moment du pacte de mort, très bien amené, ou détendus en de charmantes inspirations comme la berceuse du Khan lorsqu'il tient sa jeune compagne sur ses genoux. Dirai-je cependant que la fusion nécessaire entre les deux éléments, l'invention et la réalisation, soit toujours parfaitement obtenue? Non, en vérité. Il y a des endroits où l'orchestre ne rend pas ce qu'il semble que la déclamation ou la mélodie évoquait à l'esprit. C'est ce qui me fait douter de la fécondité heureuse d'un pareil procédé. Du moins, il faut prendre son parti que, comme ici, l'idée l'emporte sur la façon dont elle a été traitée... et c'est un parti acceptable si cette idée est aussi juste, si, à ce point, elle fait corps avec l'action. Une interprétation hors ligne achève de la mettre en valeur. M. Chaliapine est là encore un vrai collaborateur de M. Gunzbourg: il restera inoubliable dans ce rôle admirable du vieux Khan; le moëlleux et l'ampleur de la voix, l'autorité simple du geste, la vérité et l'expression sont chez lui attachants au suprême degré. M. Rousselière, passionné, sonore, a su donner au personnage du fils la note juste qui l'empêche de devenir trop odieux. Mme Marguerite Carré enfin a été exquise de fierté et de tendresse, de beauté aussi; ne fût-ce que grâce à elle, il est probable que nous verrons bientôt l'œuvre sur la scène de l'Opéra-Comique.

Le Vieil Aigle était entourée de deux petites œuvres nouvelles, parfai-

tement montées également, pittoresques et attachantes, chacune en son genre, mais qui ont sensiblement moins porté sur le public. Dans l'une, qui a pour nom *Le Cobzar* et dont le poème est de Mlle Hélène Vacaresco (avec M. Milliet), Mme Gabrielle Ferrari a surtout évoqué avec bonheur quelques chants populaires roumains, soit dans les chœurs de moissonneurs, soit dans les couplets mélancoliques de Jana ou de Stan. Celui-ci, c'est le joueur de cobza, le cobza en question. Appelé dans les moissons pour faire danser le soir les travailleurs, Stan est repoussé par leur patron Pradea, qui n'ignore pas que sa femme Jana l'aimait naguère. Depuis, Stan est tombé dans les rêts d'une tzigane, dont la jalousie ne le guette pas moins. Stan et Jana se retrouvent pourtant, comme malgré eux : résultat, Stan tue la tzigane qui vient de le dénoncer à Pradea, et, celui-ci accouru pour le faire arrêter, Jana le tue à son tour. Drame très noir, comme on voit, trop longuement développé, et qui, malheureusement, ne procède plus, dans ce développement, des motifs caractéristiques et pittoresques qui donnaient vraiment beaucoup de prix au début. Mme Carré s'y montra pleine de finesse mélancolique et de douceur un peu fataliste, et M. Attchewsky sut facilement, dans ce rôle exotique, ardent..., un peu fou, trouver l'une de ses meilleures créations. Il a surtout donné un relief extraordinaire à son chant passionné du début, quand les moissonneurs le forcent d'accorder sa cobza.

Quant à *Naristé,* c'est une sorte de petit conte japonais, ironique, sincère et féerique tout ensemble, imaginé par M. Alban de Pohles et mis en musique par M. Ph. Bellenot, c'est une façon d'opéra-comique discret et souriant, sans aucune prétention exotique et essentiellement mélodique, traité avec infiniment d'habileté et de goût. Une belle veuve est courtisée par divers prétendants et fait la fière. Son humeur altière est dure à la vieille mendiante comme à l'oiseau en cage dont le chant la gêne. Elle repousse l'une et jette l'autre. Or, l'oiseau est une fée, qui, ranimée par la vieille, devient une belle jeune femme et accorde à cette compatissante Naristé de retrouver sa jeunesse passée. Vite, les prétendants se retournent vers elle et plantent là la veuve furieuse... Mais Naristé avait trouvé assistance au début chez le jeune Kinto, aussi pauvre qu'elle : c'est lui qu'elle suivra. Il y a d'aimables chants dans sa bouche, de poétiques appels de chœurs lointains, d'autres mêlés de danses, et des scènes d'un comique assez heureux. Mlle Bessie Abott et M. Swolfs furent les deux protagonistes de cette bluette très distinguée et la firent valoir avec charme et finesse.

Pour en finir avec la partie française des représentations de la saison, j'ajouterai qu'on a repris quelques soirs *Hélène,* de M. C. Saint-Saëns, avec Mme Litvinne et Rousselière ; *Carmen,* avec le même Rousselière et surtout, pour la première fois, Mlle Lucienne Bréval, qui fut tout à fait intéressante comme sobriété, d'autant plus saisissante, d'expression, comme caractère pittoresque, comme exactitude rythmique ; enfin, un peu plus tard, *Roméo et Juliette,* avec Mme Ackté et MM. Anselmi et Vallier.

Mais la partie italienne du programme est particulièrement intéressante cette année, et mérite plus d'une mention aussi. Elle a débuté par une reprise du *Cristoforo Colombo* de M. Franchetti, l'œuvre qui affirma vraiment la première les tendances originales, l'inspiration distinguée, la déclamation ferme et serrée, l'orchestre nourri et solide, dont se recommande, bien plus que tous les autres, ce maître italien (1). C'est à Gênes, en 1892, à l'occasion du Centenaire de la découverte de l'Amérique, que l'œuvre a vu le jour : on sait que Verdi, à qui les organisateurs de la fête l'avaient demandée, indiqua M. Franchetti comme le plus en mesure de mener l'entreprise à bonne fin. Cette partition, qui, prenant pour texte divers épisodes saillants de la vie de cet illustre Gênois et insistant surtout sur les persécutions dont il fut l'objet en Espagne, tient plus encore de l'oratorio que de l'opéra, ne fut pas d'abord très bien comprise, mais la nouveauté du style et l'émotion autant que la noblesse des idées s'imposèrent vite. C'est, en somme, une des œuvres qui font le plus d'honneur à l'école actuelle. Elle est un peu longue, toutefois, et la preuve, c'est la coupure, obtenue de M. Franchetti pour cette reprise, du troisième acte tout entier, qui n'a paru que faire mieux ressortir la vivacité dramatique de l'ensemble. Le premier, qui ressort de l'année 1487, montre à l'œuvre la jalouse hostilité qui, sans la reine d'Espagne, eût arrêté net Colomb prêt à partir pour sa conquête : le Conseil du St-Office le traite de fou, le peuple, excité par un certain Roldano, insulte l'étranger, la reine, qui sort de son oratoire, le réconforte et lui promet son aide toute-puissante. Le second (1492) met en scène l'épisode célèbre du vaisseau de Colomb énervé d'une trop longue traversée, révolté bientôt, mais qu'apaise soudain, que transporte d'enthousiasme le cri de « Terre ! » lancé enfin par la vigie. Le troisième (1503) nous conduisait dans cette terre conquise, où les sourdes menées de Roldano aboutissaient à faire relever de ses fonctions de gouverneur, et même arrêter pour des crimes imaginaires, le trop confiant Gênois : des intrigues indigènes, des épisodes passionnels traversent d'ailleurs les deux tableaux de cet acte, vraiment d'un intérêt secondaire. Enfin, l'épilogue (1506), conduit Colomb, disgracié, malade, mourant de misère, dans la chapelle des rois de Castille, où la reine, sa protectrice, qui vient de mourir, va reposer. Une crise de douleur et de surprise, une vision, une prière suprême, et il meurt, entraînant sur lui les plis du manteau royal. — L'œuvre, dont j'ai dit l'inspiration libre et élevée, et dont les ensembles, les chants religieux, les marches d'orchestre, sont parmi les plus nobles pages, ne comporte guère qu'un rôle, où M. Titta Rufo fut admirable de puissance et d'émotion. Le traître Roldano empruntait la voix robuste de M. Vallier, qui lui donne d'ailleurs beaucoup de caractère. La douce reine était Mlle Dubel. — Le chef d'orchestre, pour toutes ces représentations italiennes, était le maestro Pomé. Ai-je dit que les autres étaient, comme toujours, placées sous l'autorité si consommée de M. Léon Jéhin ?

Après *Christophe Colomb*, ce fut *Rigoletto*, qui vraiment prend un attrait inattendu à être chanté en italien et dans le mouvement, avec des artistes aussi consommés que M. Titta Rufo et Mlle Frida Hempel, M. Smir-

(1) La partition a été éditée par la maison Ricordi.

now aussi, avec des chœurs aussi vivants, individuellement et d'ensemble. Puis *Le Barbier de Séville* avec Mlle de Hidalgo, MM. Smirnow, Titta Rufo (Figaro), Chaliapine (Basile) et l'admirable Bartolo qu'est Pini-Corsi, et *La Gioconda,* de Ponchielli, où triompha une fois de plus Mme Litvinne, avec MM. Anselmi, ce délicieux ténor, Titta Rufo et Vallier... Enfin, la saison, de plus en plus italienne uniquement, s'achèvera, (en avril), après avoir fait entendre : *La Bohème,* de Puccini, avec Mme Bessie Abott, MM. Rousselière, Gilly, Chaliapine, Chalnine ; *La Tosca,* avec Mlle Chenal, MM. Anselmi et Gilly ; *Iris,* de Mascagni (une nouveauté ici), avec Mme Carelli, MM. Anselmi et Pini-Corsi ; *La Roussalka,* de Dorgomijski, avec Mlle Chenal, MM. Smirnow et Chaliapine ; et *Mefistofele,* avec Mlle Chenal, MM. Smirnow et Chaliapine.

HENRI DE CURZON.

LE MOIS

CONCERT BLANCHE SELVA-FIRMIN TOUCHE

La séance de sonates XXe siècle pour piano et violon, donnée le 2 février, par Mlle Selva, avec le concours de M. Firmin Touche, comprenait les trois œuvres de ce genre qu'ont écrites MM. A. Magnard, V. d'Indy et A. Roussel. Le maître était ainsi encadré entre deux disciples plus ou moins directs.

La sonate en *ut* de M. d'Indy, aujourd'hui très répandue, a été bien des fois analysée et commentée ; c'est un fort beau poème où l'on ne sait qu'admirer le plus, de la fraîcheur des idées ou de la cohésion de l'ensemble. Il ne sera pas sans intérêt de dire comment l'œuvre apparaissait à son auteur pendant la période de gestation. « Ce premier mouvement (alors seul terminé), écrivait-il en 1903, est assez curieux, parce que je me suis laissé aller à la *mélodie,* simplement... Ce qu'on va me traiter de réactionnaire !! et cependant je crois franchement que ça ne l'est pas, sans quoi, tout aussi franchement, je le déchirerais, et je n'ai pas envie de le faire. »

Beaucoup plus austère, et moins belle aussi, la sonate de Magnard est jouée assez rarement. L'individualité robuste, très noble et un peu distante du compositeur qui se complaît en son isolement s'y traduit avec âpreté, mais non sans grandeur. Cette musique peut rebuter certains auditeurs, elle ne saurait être indifférente à personne ; et il faudrait plaindre ceux que trouveraient insensibles la haute sérénité du second mouvement, comme la grave mélancolie du finale (introduction et péroraison). L'art de M. Magnard révèle un caractère ; résolument abstrait, il méprise les séductions faciles, et son trait dominant est l'élévation morale ; par là c'est aux classiques que, par-dessus tous ceux de sa génération, ce pur musicien s'apparente.

Quant à M. Albert Roussel, dont la sonate avait déjà été produite au dernier Salon d'automne, il possède une exquise sensibilité, dont l'expres-

sion parfois un peu menue, est toujours délicate et raffinée. Si la force abrupte de M. Magnard rappelle certains aspects de M. d'Indy, c'est au contraire par le sentiment très vif de la nature que M. Roussel procède de son maître. Dans l'impossibilité d'analyser une œuvre après une seule audition et sans l'avoir lue, je ne puis donner ici que mon impression toute naïve. Je ne sais rien des origines de M. Roussel; mais je gagerais qu'il n'est point né citadin, qu'il a quelque part un terroir natal, dont l'émanation a imprégné son âme pour la vie. Nous n'avons pas, ce me semble, de meilleur paysagiste: non qu'il décrive le paysage, mais il le fait sentir, et dans toute la force du terme; sa musique fleure les plantes sauvages, on y respire l'arome de la terre et de la forêt. Et je le louerai encore de parler un langage bien à lui, où sans doute on distingue parfois l'écho d'une voix connue; mais n'est-ce pas un mérite tout à fait rare chez un jeune musicien, que de rendre des impressions subtiles sans rien emprunter à la phraséologie debussyste?

Est-il nécessaire de dire que Mlle Selva, parfaitement secondée par M. Touche, sut, comme à son ordinaire, s'accorder merveilleusement aux sentiments les plus variés, et y ajouter la ferveur de sympathie dont elle illumine son jeu si vivant en l'honneur des heureux musiciens qui l'ont pour interprète?

G. A.

ROUEN. — LES AUDITIONS-CONFÉRENCES

M. J. Ecorcheville, présidant une récente causerie de Mme Capoy, louait la vaillante conférencière et ses confrères rouennais, comme leur fidèle public, d'un dévouement très sincère aux études d'histoire de la musique. Au cours de ces trois années, en effet, à la suite de l'initiative prise en 1906 par M. et Mme Robert, 23 auditions-conférences auront été données à Rouen par eux, par M. Desrez, par Mme Capoy. M. et Mme Robert consacrèrent une audition-conférence à Gluck, trois à Berlioz, une à Chopin; ils en annoncent une sur Moussorgsky. M. Maurice Desrez faisait exécuter, en 1907 et 1908, une bonne moitié des œuvres de Wagner en sept auditions. Enfin Mme Capoy abordait successivement les sujets suivants: la musique antique, les trouvères et les troubadours; l'art grégorien, la polyphonie au moyen âge; la renaissance, le drame lyrique et l'opéra, la chanson, Molière et Lulli, origines de la musique instrumentale (2 séances). Elle terminera sa seconde année de cours par une causerie sur la musique allemande au XVIIe siècle. Ces trois tentatives pour différentes qu'elles soient de méthode tendent au même but: ce but sera plus facilement atteint encore lorsqu'une section de la Société International de Musique aura pu être constituée à Rouen comme centre de cette activité musicographique.

Dans ses deux causeries sur les origines de la musique instrumentale, Mme Capoy a résumé d'une manière précise et agréable, d'une part, l'histoire des principaux instruments, de l'autre, celle de la musique proprement dite, (musique instrumentale: sonates, suites, quatuor..., musique dra-

matique). M. Hennebains et elle donnèrent une interprétation tout à fait brillante et classique de deux sonates pour piano et flûte, l'une de Blavet, l'autre de Bach. Mme Mauger, l'excellente accompagnatrice, exécuta le *Coucou*, de Pasquini et deux pièces pour luth, de Francisque. Un petit orchestre d'amateurs dévoués et zélés, soutenu par le violoncelle de Mme Dupré, dirigé par M. A. Dupré, fit entendre une sonate pour cordes et piano, de Purcell, dont les thèmes quasi-dramatiques ont l'ampleur et la beauté d'une déclamation expressive — puis une suite d'orchestre du XVIIe siècle, publiée par M. Ecorcheville où le thème à danser se transforme en une série de gracieuses variations. Enfin Mme Capoy, dont la voix aux demi-teintes délicates convient tout à fait à ces œuvres qu'elle traduit toujours avec leurs nuance affective exacte, chanta différents airs de Cesti, de Scarlatti, de Bononcini, de Rameau, de della Viola, d'Antonio Lotti et de Mondonville. Mme Capoy possède la qualité essentielle à une artiste : l'intelligence musicale, qui n'est pas si répandue que l'imaginent tant de virtuoses, tant de « grands orgueils chantants » (Berlioz).

Le Récital Chopin, donné par M. et Mme Robert, ramenait à Rouen Victor Gille : dans une série d'études, de préludes, de nocturnes, dans la barcarolle, le 2e scherzo et surtout dans la Polonaise : *la fin de la Pologne*, il se montra, par la profondeur de l'intuition et de la perfection technique, un interprète incomparable de Chopin. Mme Marie Robert s'applique comme Mme Capoy à révéler au public des œuvres peu connues : sa voix étendue, timbrée et si pure, « la simplicité et la profondeur d'accent » de ses interprétations avaient fait d'elle l'interprète idéale des lieder de Berlioz, comme du rôle sublime de Didon. Dans les mélodies de Chopin, dont plusieurs ne sont que des pages d'album, mais dont quelques-unes sont de splendides fragments d'épopées, elle se montra aussi simplement, aussi profondément artiste. M. Robert, dans une courte causerie sur Chopin s'appliqua à définir par les documents, la sensibilité artistique de Chopin selon la méthode qu'il avait appliquée d'une façon beaucoup plus complète et plus personnelle à Gluck et surtout à Berlioz, auquel il avait pu consacrer trois conférences.

Nous aurons à revenir sur les auditions-conférences de Mme Capoy, de M. et Mme Robert, comme sur les auditions annuelles de l'Accord Parfait et de la Gamme, nos deux excellentes sociétés chorales.

L. L.

RUSSIE

Mme Wanda Landowska vient de rentrer à Paris, après une longue tournée, qui a duré près de cinq mois. La grande interprète de la musique ancienne a joué dans toutes les principales villes de Russie : St-Pétersbourg, Moscou, Kieff, Rostoff, Kharkoff, Saratoff, Tamboff, Voronèje, Toula, Orel, Nakhitchevan, Kasan, Vilna, Stawropol, etc.

Les engagements contractés antérieurement pour l'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne, l'ont forcée à remettre à l'année prochaine la tournée en Sibérie, qui lui a été proposée. (Couperin en Sibérie !)

Avant de quitter la Russie, Mme Landowska a passé quelques jours à Yasnaïa-Potiana, auprès de Léon Tolstoï, qui, comme on le sait, s'intéresse vivement à son art et à sa propagande de la musique ancienne.

Mme Landowska restera à Paris jusqu'au mois de mai, pour repartir ensuite à Vienne, où elle doit prendre part au Congrès de la Société Internationale de Musique et aux fêtes en l'honneur de Haydn.

Après quoi elle ira passer ses vacances auprès du patriarche de Yasnaïa-Poliana.

LA MAISON DU LIED

Sous ce titre s'est fondé à Moscou un nouveau centre d'activité musicale : la Maison du Lied a terminé déjà sa première étape, une de ses grandes semaines musicales, composées de six programmes différents. Du 8 novembre au 29 décembre 1908, conférences et auditions se succédèrent, et l'on put entendre Mme Marie Olénine d'Alheim se faire elle-même l'interprète des Lieder étudiés. Tels furent les titres de chaque séance : La vie du Lied ; Gœthe et ses musiciens ; le symbolisme ; les nationalités musicales ; les rapports de la poésie et de la musique. Chaque séance, résumée en russe et en français, forme un petit opuscule, décoré de desseins à la plume dans le syle national. Ajoutons que la maison du Lied, après avoir mis au concours une version nouvelle de « la Belle Meunière », propose à présent 1.350 fr. de prix pour une transcription avec accompagnement au piano de dix chansons de Burns ; les manuscrits doivent être envoyés avant le 15/28 septembre 1909.

Notre excellent confrère M. A. de Curzon ayant, en annonçant les récentes nominations à la Bibliothèque du Conservatoire, exprimé le vœu que le gouvernement ordonne enfin la publication du catalogue, a reçu de M. Julien Tiersot une réponse dont nous extrayons ce qui suit : « Je pense que votre vœu ne tardera pas à être exaucé, au moins en partie. Il y a déjà quelque temps en effet que M. Omont, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Nationale, m'a proposé de consacrer au Conservatoire un volume de la collection des catalogues des manuscrits des bibliothèques de France, dont il a la direction. J'en ai commencé la rédaction, et j'espère ainsi, dans un délai peu éloigné, avoir fait connaître au public de la musicographie l'existence des principaux trésors de notre Bibliothèque, dont je crois que vous avez raison de dire qu'elle est la plus riche du monde entier. Et quant au reste, j'accepte très volontiers l'augure que vous formulez, a savoir que le gouvernement ordonnera la publication d'un catalogue général, me bornant à vous assurer que, s'il en est ainsi, il trouvera bibliothécaire et sous-bibliothécaire tout prêts à lui donner à cet égard entière satisfaction. »

Conférence très intéressante de l'érudit musicographe H. Expert pour les élèves du cours d'ensemble de Mme Jane Arger sur la musique à l'époque de la Renaissance.

Les élèves de la distinguée musicienne ont interprété dans un style très pur « à cappella », sous la direction de H. Letocart, différentes œuvres de Jaimequin, Costeley, du Cauroy, O. de Lassus, etc...

L'auditoire exclusivement composé de dilettantes a vivement apprécié conférencier, œuvres et interprètes, qui, pour quelques heures nous transportèrent dans une atmosphère d'art sincère, malheureusement trop rare.

Guillaume II saura combien coûte une fantaisie impériale. Le ballet assyrien *Sardanapale* monté, par ses ordres, au théâtre de la Cour, n'a pas réussi. La note à payer pour frais de décors et mise en scène s'élève à la coquette somme d'un demi-million et c'est Sa Majesté qui en est responsable.

Richard Strauss, dont les journaux racontaient dernièrement les démêlés avec l'empereur Guillaume, nous paraît avoir fait sa soumission, puisque sous « l'initiative » du Kaiser il a composé la marche de gala jouée à l'Opéra-Royal dans les représentations officielles.

Sur un choix de vieilles mélodies découvertes par l'Empereur, il a également composé la « Brandeburger-Parade-Marsch » et une « Defiliermarsch » ainsi qu'une « Kriegsmarsch ».

Sait-on qu'il est arrivé à Richard Wagner de payer son écot... en vers?

On va, en effet, très prochainement, mettre en vente à Berlin une collection d'autographes où se trouve un petit poème comique en douze vers, daté du 22 avril 1871, où l'illustre musicien vante en rimes dithyrambiques les mérites de son « noble hôtelier », Louis Kraft, propriétaire de l'Hôtel de Prusse, à Leipzig, qui lui faisait crédit.

A propos d'autographes, citons une vente qui a eu lieu également à Berlin, et dont les curieuses pièces ont atteint des prix élevés. C'est ainsi que douze lettres de Chopin à Fontana ont été vendues 3.000 francs. Plusieurs manuscrits du même compositeur ont été payés de 1.000 à 1.650 fr.

Une lettre inédite de Beethoven a été achetée 630 francs. Trois auto-

graphes du compositeur tchèque Smetana 1.800 francs, cinq lettres de Brahms 212 francs, une de Haydn 112 francs, et un manuscrit de Schumann 600 francs.

Les directeurs de notre Académie Nationale de musique peuvent se consoler! Ils ne sont pas les seuls à voir leurs efforts artistiques couronnés d'insuccès. Le Residenz-Theater de Cologne vient, en effet, de fermer ses portes et après deux mois de direction Mme Annie Neumann-Hofer et M. Erwin Baron se retirent en publiant un... manifeste.

« Nous sommes venus, déclarent-ils, avec de grandes illusions artistiques dans la capitale rhénane; nous sommes restés dix à douze heures en scène chaque jour et tout ce que nous avons récolté, c'est une maison et une caisse vides tous les soirs ».

Il faudrait peut-être chercher la raison de ces insuccès dans le goût vraiment déplorable du public pour les music-halls au détriment des théâtres où l'on cultive l'art dramatique.

La catastrophe du sud de l'Italie n'a pas seulement renversé les palais de Messine. Elle a eu pour conséquence d'ouvrir, à Gênes, la châsse en cristal où depuis cinquante ans était précieusement conservé le violon de Paganini.

Le rare instrument a été, en effet, confié au célèbre violoniste Huberman, qui prêtait son concours au concert organisé au théâtre Carlo Felice, au bénéfice des sinistrés siciliens.

C'est la première fois que le musée de l'Hôtel de Ville de Gênes s'est dessaisi, pour quelques heures, de la précieuse relique.

De Rennes:

Un concours est ouvert pour la nomination de deux professeurs au Conservatoire de musique de cette ville: un professeur de piano (classe supérieure) et un professeur de cor. Les conditions sont les suivantes:

Pour l'emploi de professeur de piano (classe supérieure): les candidats des deux sexes pourront prendre part au concours; le titulaire recevra un traitement annuel de 1.200 francs. L'épreuve comprendra: 1° Morceau imposé: *l'Aurore* (1er mouvement) de Beethoven, op. 53; 2° un morceau au choix pris dans les œuvres d'un des auteurs suivants: Chopin, Schumann, Liszt. (Deux exemplaires du morceau au choix devront être fournis pour le jury); 3° lecture à vue d'un morceau inédit et exécution de fragments réputés difficiles, tirés des ouvrages d'enseignement du piano (études et concertos).

Pour l'emploi de professeur de cor : le titulaire recevra un traitement annuel de 600 francs ; l'emploi de chef de pupitre (cor solo) au Théâtre municipal est réservé au titulaire. Il devra faire partie de la musique municipale ; à ce titre, il jouira des avantages accordés par le règlement aux musiciens. L'épreuve contiendra : 1° Morceaux imposés : *a*) *Nocturne du Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn ; *b*) *Siegfried* (solo sur le théâtre), de Wagner ; 2° un morceau au choix. (Le morceau au choix devra être accompagné au piano : deux exemplaires devront être fournis pour le jury) ; 3° lecture à vue d'un morceau inédit et exécution de fragments réputés difficiles tirés des ouvrages d'enseignement du cor.

Le concours aura lieu au Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris à une date ultérieure.

Les demandes des candidats devront être adressées au directeur du Conservatoire de Rennes, pour le 10 avril au plus tard.

L'entrée en fonctions aura lieu immédiatement après la nomination préfectorale.

Les obsèques de M. Clément Loret, compositeur, ancien organiste de St-Louis-d'Antin, ancien professeur à l'Ecole de musique classique Niedermeyer, chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold, ont eu lieu à N.-D. de Bois-Colombes, au milieu d'une nombreuse assistance d'amis et d'anciens élèves. Le deuil était conduit par MM. Victor et Charles Loret, ses fils.

REVUE DE LA PRESSE

J'INAUGURE ici une sorte de pot pourri mensuel où je veux essayer de signaler et d'accrocher au passage les articles sur la musique qui m'intéresseront le plus dans les revues et journaux que je lis.

Ce sera une sorte de répertoire où l'on pourra puiser des indications bibliographiques ; mais je tâcherai de rester lisible, voulant concilier le grave et le plaisant, et renseigner le lecteur sans l'ennuyer ni lui faire perdre son temps.

Ceci dit, il ne me reste qu'à commencer.

Celui que je ne saurais appeler autrement que « notre éminent directeur, M. Louis Laloy », a publié dans le *Mercure de France* du 1er décembre 1908 un très curieux essai intitulé *La Musique de l'Avenir,* dans lequel il prodigue les vérités les plus piquantes à l'adresse de quelques-uns de nos contemporains et où il cherche, avec une imagination qui étonne, à prévoir ce que sera demain cette musique dont on sait à peine ce qu'elle est aujourd'hui.

M. Laloy part pour cela de « l'étude du progrès qui surviendra dans la production et la perception du son ». Ce progrès naîtra surtout, à son avis, de la création d'instruments nouveaux, avec des timbres différents de ceux usités aujourd'hui (puisque les progrès antérieurs de la musique ont toujours été en rapport avec les progrès de l'instrumentation et de l'orchestre). C'est ainsi, dit-il, qu'on arrivera à fondre la voix avec l'or-

chestre en l'employant en dehors des mots, pour son timbre lui-même, inarticulé, et qui se fondra avec l'orchestre.

Puis on pourra créer de nouveaux timbres, par des moyens mécaniques, en étudiant les vibrations pendulaires et en cherchant les moyens de les associer suivant des rapports nouveaux. C'est ainsi que l'on cherchera à introduire des « bruits » dans l'orchestre, à côté des « sons » où il est limité aujourd'hui.

On aboutira à plus de liberté, à un développement du coloris si rare encore de nos jours, et à la création d'une musique agréable, bien différente de ces efforts ambitieux qui constituent le seul mérite de beaucoup de nos grands hommes du jour.

Un travail comme celui-ci demande à être lu et médité, plutôt qu'analysé à la va-vite. Chacun peut y trouver beaucoup: c'est presque une mine d'idées pour nos faiseurs d'articles.

Dans *le Courrier Musical* du 15 janvier, un article très sensé de M. Paul de Stoecklin sur *l'Art pour le Peuple.*

Pour ce qui est de la musique, M. de Stoecklin nous dit:

J'habitais à Munich chez une bonne vieille femme dont le fils, un gas solide et intelligent, était ouvrier typographe. Il avait une bonne amie, demoiselle de magasin dans un grand bazar. Je voulus essayer de les faire profiter de mes billets inutilisés de théâtre ou de concerts. Un jour ils m'exprimèrent tous deux leur étonnement qu'un monsieur comme moi n'eût des places que pour le Hoftheater, jamais pour l'opérette. Voir une fois *Faust, les Huguenots* ou même *la Flûte enchantée* à cause de Papageno et des beaux décors, passe, mais combien la *Lustige Witwe* valait mieux! De Wagner ils aimaient assez les pompes de *Lohengrin*, le *Venusberg* et la Romance de l'Etoile de *Tannhaüser*. Schiller valait certainement mieux, surtout *Marie Stuart* et quant à *Roméo et Juliette* (celui de Shakespeare) c'était vraiment trop enfantin (albern). Malgré tout, cependant, le théâtre intéressait les deux jeunes gens à cause du spectacle et du côté mélodramatique. Les concerts, c'était une autre affaire. Ils finirent par y renoncer, préférant les Bierkeller (Brasseries) et leurs pots pourris à toutes les *Symphonies* de Beethoven.

Mais naturellement, dira-t-on, les orchestres de Bierkeller vont au peuple, tandis que nos orchestres de bourgeois ne sont pas faits pour lui. Ces mets recherchés servis dans des plats rares sont trop lourds à son estomac.Servis dans de vulgaires assiettes de terre, ils ne lui conviennent pas mieux. Dans ce pays du lied qu'est l'Allemagne, le peuple allemand a gardé de Schubert le *Tilleul* mutilé indignement et *Am Meer* pour solo de cornet à pistons, de Schumann trois ou quatre petites choses, de Mendelssohn un peu davantage, rien de Bach, rien de Gluck, rien de Mozart, rien de Beethoven, deux chœurs de *Freischütz !* Et Dieu sait si l'on chante en pays germaniques !

Que faire ! aller au peuple, lui donner son art ? C'est risquer de faire du Georges Ohnet ou du Charpentier ou du Jules Mary et du Ganne. Aller au peuple et l'élever au grand art ? Vous changerez sa sensibilité et le transformerez en bourgeois.

Ces vérités sont très simples; mais, aujourd'hui, il y a lieu de les répéter; nous avons tant de sauvages et de Saint-Georges de Bouhélier.

Dans *la Revue Musicale* du 15 décembre, un article de M. Jules Combarieu, qui dénonce — une fois de plus — l'impossibilité où sont les direc-

teurs de l'Opéra de faire rien qui vaille, à cause de la grandeur énorme de la scène. M. Combarieu annonce la fondation par M. Astruc d'un théâtre lyrique aux Champs-Elysées. Fasse Dieu que ce ne soit pas un projet en l'air !

Dans le même numéro, une note signée E. D., sur « l'état du goût musical à Paris. » Citons ceci, pour avoir l'air renseigné :

Ce qui caractérise l'état présent du goût musical à Paris, comme on peut le voir par les statistiques que nous publions plus loin, c'est d'abord le très vif succès obtenu à l'Opéra par le Crépuscule des Dieux *de R. Wagner. Il fait les recettes* (22.683 et 23.005 fr.) *qui jusqu'ici étaient réalisées par le seul* Faust *de Gounod, lequel, en revanche, est descendu à* 18.000 *et à* 17.000 *fr.;* Roméo et Juliette, *le* 24 *octobre, n'a fait que* 13.420 *fr. A l'Opéra-Comique ont fléchi pareillement des œuvres qui, pendant si longtemps, furent en possession d'un succès toujours assuré : la* Traviata *de Verdi* (4.225 *fr.*), *la* Mignon *d'A. Thomas* (4.437 *fr.*), *le* Barbier de Séville (3.081 *fr.*), *la* Mireille *de Gounod* (3.819 *fr.*) — *M. Massenet subit une légère baisse passagère à l'Opéra, mais règne toujours à l'Opéra-Comique avec ses chefs-d'œuvre :* Manon *et* Werther. *La* Louise *de M. Charpentier est toujours très recherchée, et la* Tosca *fait des recettes voisines du maximum.*

En somme : tendance à délaisser l'ancien répertoire, même dans la mesure où le goût pour les œuvres anciennes se conciliait jusqu'ici avec le goût pour les œuvres nouvelles.

All right !

Le Ménestrel (soixante-quinze années d'existence), publie depuis un an, par fragments minuscules, un ouvrage de M. Tiersot sur Gluck, intitulé *Soixante ans de la vie de Gluck.*

M. Aurèle de Kern étudie dans la livraison du 15 novembre 1908 de *la Revue de Hongrie,* le *Développement de la Musique hongroise.*

Dans le numéro du 24 décembre 1908 de *la Musique Internationale* une plaisante fantaisie de M. Louis Thomas qui prétend avec verve que *la Musique est un Art.*

Dans *le Courrier Musical* du 1er janvier 1909, un article de M. M. Brenet sur *l'Immortelle bien-aimée de Beethoven* à propos de la publication des mémoires de la comtesse Thérèse de Brunswig par La Mara ; une note sur le centenaire de la maison Pleyel par M. Georges Doria ; un examen du rapport parlementaire sur les Beaux-Arts par M. Pierre Lalo ; et un excellent article de M. Paul de Stoecklin sur *l'Esthétique Allemande.*

M. de Stoecklin dit des choses simples et vraies sur « la grande plaie de l'art germanique, le symbolisme à jet continu, la folle chimère de l'art intégral, de l'art synthétique. »

Sur ce mélange de la fausse pensée et du rêve fade, M. de Stoecklin dit très justement :

Gœthe (je le cite toujours d'autant plus volontiers qu'il est le moins romantique et le moins songeur des Allemands) estime que la connaissance n'est pas uniquement rationnelle et théorique mais intuitive. L'art devient donc l'égal, le frère de la science dans la recherche de la vérité, la vérification vivante de la philosophie, la plus haute forme de l'existence (Hebbel). *L'art d'outre-Rhin traîne éternellement derrière lui ce boulet de forçat. Voyez, pour n'en citer que deux exemples, les héros de* Schiller *qui se débattent*

dans leur gangue métaphysique ou les drames de Wagner *dans lesquels d'inutiles et froides abstractions, de vides et pompeuses rêvasseries, entravent incessamment l'action, refroidissent et éteignent parfois la vie !*

Le cœur sauvage qui rêve chante parfois, et le lyrisme jaillit, un lyrisme concentré, qui est moins l'exaltation de sentiments personnels que la communion de l'individu avec son ambiance ou le reflet de l'ambiance sur l'individu. Ce lyrisme est vague, abstrait, imprécis, il est surtout sentimental. L'âme germanique entière suinte la sentimentalité, l'activité allemande en est baignée et s'y noie. Qu'est-ce donc que la sentimentalité ? Il ne faut pas la confondre avec le sentiment, source divine de toute grâce et de toute beauté. Le sentiment, c'est la poésie des sens, la sentimentalité, la rhétorique de la sensualité impuissante, une déperdition continue de sensibilité, un perpétuel attendrissement, facile et solennel, des formules fades et douces mais graves pour toutes les circonstances de la vie.

L'art allemand brutal et réfléchi est sentimental. Non pas seulement l'art romantique qui souvent n'est que ça, les poètes de la petite fleur bleue *ou les chantres de l'âme populaire comme Uhland, mais les puissants, les forts, les raffinés débordent de sentimentalité. Les musiciens, Schumann par exemple, s'y trompaient souvent et ne virent dans le grand ironiste Heine qu'un chanteur de clair de lune. (Il est vrai qu'on ne prête qu'au riche.)*

Et un peu plus loin, M. de Stoecklin ajoute :

Cet art grave, poétique, nuageux, est brutal, ne pouvait être fort. Comme tous les êtres faibles de volonté, l'Allemand aspire à la force et s'en donne l'illusion, en étant grossier et violent.

Le Ménestrel du 3 et du 16 janvier a donné deux notes sur la question des coupures dans Wagner et au théâtre en général, qui intéressent non seulement les interprètes mais aussi tous les amateurs. C'est à propos des coupures que M. Weingartner a introduites dans les œuvres de Wagner dirigées par lui à l'Opéra de Vienne, et de la consultation que le journal *Die Zeit* a demandée à quelques compositeurs ou chefs d'orchestre :

Se sont prononcés nettement contre les coupures : MM. Hans Richter, Conrad Ansorge, Engelbert Humperdinck, Wilhelm Kienzl et Félix Mottl. Ce dernier a justifié ainsi sa manière de voir : « La question de savoir si les œuvres de Wagner doivent être l'objet de coupures ou bien représentées dans leur intégralité me paraît un pur enfantillage. Je n'ai jamais entendu dire que l'on ait eu la pensée de couper, par exemple, la barbe au Moïse *de Michel-Ange ; je tiens cette conception pour un vandalisme artistique ; mais ce vandalisme peut être excusé dans les petits théâtres et en général dans tous ceux où manquent les moyens matériels pour des exécutions complètes. Je regrette infiniment que le directeur de l'Opéra de Vienne, que j'apprécie plus que je ne saurais dire, comme artiste, comme homme et comme ami, ait mis en pratique, dans l'exercice de ses fonctions, une aussi malencontreuse idée. » Tout le monde ne partage pas, d'ailleurs, la façon de penser de l'éminent chef d'orchestre qu'est M. Mottl ; MM. Hans Pfitzner, Max Reger, Ferdinand Hummel et Eugène d'Albert se montrent enclins aux concessions. Pour M. d'Albert, ceux qui se prononcent avec intransigeance contre les coupures sont, ou bien d'enragés wagnéristes qui se trouvent hors d'état de juger avec impartialité, ou bien de fieffés tartufes qui n'ont pas le courage d'exprimer leur véritable sentiment. M. Pfitzner dit qu'en présence des interprétations défectueuses auxquelles sont constamment exposées les œuvres de Wagner, l'opportunité plus ou moins discutable des coupures ne lui paraît pas constituer une « question de cabinet ». M. Max Reger se rallie à l'opinion de M. Mottl, tout en concédant plus largement que ce dernier le droit d'alléger les ouvrages du maître de Bayreuth, aux directeurs dont les théâtres ne disposent que de moyens restreints et sont fréquentés par des spectateurs réfractaires à l'ennui des longues représentations wagnériennes. M. Hans Gregor, l'intelligent directeur de l'Opéra-Comique de Berlin, généralise le débat. Il s'étonne que la question soit soulevée seulement à propos de Wagner.*

« Gœthe, Shakespeare, Schiller, et maints autres ne sont-ils pas là pour nous, s'écrie-t-il, et la discussion, en ce qui les concerne, n'a-t-elle pas les mêmes raisons d'être que pour Wagner ? Ne serait-il pas aussi juste d'employer le mot de tripatouillage quand il s'agit de Faust *que quand il s'agit des* Maîtres-Chanteurs ? *» M. Engelbert Humperdinck formule sa pensée sous forme d'impression personnelle ; il écrit : « De bonnes exécutions sans coupures ne m'ont jamais ennuyé, mais très souvent les mauvaises m'ont été insupportables, même quand elles avaient été l'objet de nombreuses coupures. »*

Et voici l'opinion de Mme Lili Lehman, telle qu'elle l'a donnée dans la *Neue freie Presse* (ceci représentant l'avis des interprètes):

« J'ai accueilli avec une intime satisfaction l'aide que vient d'apporter à notre cause M. Knote lorsqu'il s'est révolté contre la prétention de lui faire chanter sans coupures les œuvres de Wagner. Je sais par ce que m'a dit Albert Niemann, le « géant », le « héros », qui a si longtemps traîné la « grande charrette » ainsi qu'il disait lui-même, je sais aussi par Vogl et par mon mari, qui ont eu à soutenir les rôles écrasants des ténors wagnériens, combien sont lourdes les exigences qui leur sont imposées dans Tristan et Isolde *et dans* les Maîtres-Chanteurs. *Et comme ce sont ces derniers ouvrages qui demandent à la fois les plus grands efforts de mémoire et la plus énergique résistance corporelle, c'est surtout de ceux-là que l'on se plaint avec amertume. C'est en effet un véritable martyre que de rester sur la brèche pendant cinq heures ou cinq heures et demie. Il serait à souhaiter vivement que tous les artistes, je veux dire les chanteurs wagnériens, formassent une ligue avec M. Knote, et refusassent de chanter sans coupures les ouvrages dont il s'agit. » Mme Lilli Lehmann émet ensuite le vœu qu'un comité se forme pour consacrer définitivement un certain nombre de coupures dans les opéras de Wagner, et elle propose M. Weingartner comme président de comité. Tous les artistes seraient ensuite engagés à se conformer aux indications de l'aréopage musical qui aurait codifié les coupures. « Cela constituerait, ajoute Mme Lehmann, un fait de première importance dans le sens d'une union sociale artistique. »*

Miss May de Rüder donne dans *La Vie musicale* de Lausanne du 1er janvier 1909 une étude sur *Peter Cornelius à Weimar* en « Hommage à Carl-M. Cornelius à Bâle ».

Salut à tous les Cornelius!

Dans *le Guide Musical* (Bruxelles), où elle a déjà mis un travail sur *la Musicalité de Shelley,* miss May de Rüder produit depuis quelques semaines une étude sur *la Musicalité de Byron.*

Nous sommes en mesure de donner ici les titres de ses prochains articles: *la Musicalité de Renan, la Surdité d'Auguste Comte, la Mysticité de Ponchon...*

Dans la *Rivista Musicale Italiana,* M. Michel Brenet vient de donner un travail remarquable sur *les Origines de la Musique descriptive.* Espérons que nous verrons ces articles réunis en volume, pour les analyser et les discuter à loisir.

Dans la même revue: G.-F. Checcacci, *Musica dell'Hindustan,* et A. Cametti, *Girolamo Frescobaldi in Roma.*

Les journaux ont publié l'anecdote suivante, toute à l'honneur du génie commercial de M. Richard Strauss:

La Société chorale des Instituteurs de Munich avait recours à M. Strauss pour un concert qui devait être composé uniquement de ses œuvres. Or, M. Richard Strauss offrit de diriger ce concert lui-même, gratuitement. *Seulement, Mme Morena, de l'Opéra de Berlin, qui devait chanter quelques* lieder *à ce concert, serait remplacée par Mme Richard Strauss, qui toucherait de ce chef un simple cachet de* 1.000 *marks, et son mari recevrait intégralement ses droits d'auteur, soit* 600 *marks. Au total,* 2.000 *francs.*]

Dans la *Revue Musicale de Lyon,* du 17 décembre 1908, un article bien sage de M. Edmond Monod sur *la Critique Musicale.*

M. F.-A. Gevaert étant mort, ce ne furent dans les journaux et revues musicales que sons de gongs et fanfares en l'honneur de ce vieillard cultivé et aimable. « C'est, me disait un ami, à vous donner envie de mourir pour que l'on parle enfin de vous! »

Je citerai seulement quelques lignes de M. Octave Maus dans *L'Art Moderne* du 27 décembre 1908, qui donnent une plus vive sensation de l'homme, que tous les panégyriques officiels:

☞ *Caustique, railleur, infiniment spirituel, il ne redoutait pas de s'offrir comme cible aux traits qu'il décochait avec une verve toujours juvénile. Personne n'échappa plus complètement à l'hypertrophie du « moi » qui atteint habituellement les hommes sur qui pleuvent les honneurs et qu'auréole la célébrité. C'était, dans la vie privée, l'homme le plus dépouillé de vanité qu'on pût rencontrer. Causeur délicieux, doué d'une mémoire prodigieuse, ce pur intellectuel, qui lisait les poètes grecs dans le texte, connaissait l'hébreu et parlait couramment cinq ou six langues, égayait de reparties imprévues et de piquantes anecdotes dont la source, alimentée par des souvenirs personnels, était intarissable, les réunions d'amis auxquelles il se plaisait à assister. Plus s'accumulaient sur lui les dignités et les titres, plus il accentuait la familiarité de son accueil. Sa bonhomie suivait, semble-t-il, une progression parallèle à l'ordre des distinctions qui lui étaient conférées. Haussé, malgré lui, au sommet de l'échelle hiérarchique, créé baron par un gouvernement qui avait épuisé la série complète des grades dont il pouvait l'investir, il s'affirma, plus que jamais, le Flamand goguenard et frondeur dans lequel, sous la redingote directoriale ou l'habit de cour, battait le cœur héroïque et jovial d'un descendant direct de Thyl Eulenspiegel.*

Sur M. Edgar Tinel, son successeur à la direction du Conservatoire, la presse a été plus sobre. Je découpe dans *Comœdia* du 3 janvier 1909 les notes biographiques que voici:

M. Edgar Tinel est né à Sinay (Flandre orientale) le 27 mars 1854. *Il commença ses études de piano à l'âge de six ans, sous la direction de son père, organiste et instituteur de la commune, et entra en* 1863 *au Conservatoire royal de Bruxelles, où il reçut les enseignements de Brassin, J. Dupont, F. Kufferath, A. Mailly, Ad. Samuel, et surtout de F.-A. Gevaert.*

En 1873, *M. Edgar Tinel remporta le premier prix de piano et se fit entendre à de nombreux concerts, en même temps qu'il publiait ses premières compositions. En* 1877, *il obtint le premier grand prix de Rome pour sa cantate* Klokke Rolland. *Il renonça alors à la carrière de virtuose pour se consacrer à la composition.*

A la mort du grand organiste Lemmens, en 1881, *M. Edgar Tinel succéda au fondateur de l'Ecole interdiocésaine de musique religieuse de Malines. En* 1883 *il assuma également les fonctions d'inspecteur des écoles de musique du royaume, et, en* 1896, *il fut*

de plus, appelé à remplacer Ferdinand Kufferath comme professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire royal de Bruxelles.

M. Edgar Tinel fut élu membre titulaire de l'Académie royale de Belgique en 1902, *directeur de la classe des Beaux-Arts de l'Académie en* 1908, *et désigné comme président de l'Académie royale pour cette même année.*

Les principales œuvres de M. Edgar Tinel sont :

Trois tableaux symphoniques pour orchestre, inspirés de la tragédie Polyeucte, *de Corneille ; le poème lyrique* Roses des Blés, *pour ténor solo, chœurs et orchestre ; le drame musical en trois actes* Sainte Godelive, *et la légende dramatique en trois tableaux* Katharina (Sainte Catherine d'Alexandrie), *que va représenter la Monnaie ; et enfin toute une série d'œuvres liturgiques, parmi lesquelles le* Te Deum *pour chœurs et orchestre, qui lui fut demandé par le gouvernement pour les fêtes jubilaires du 75e anniversaire de l'Indépendance belge.*

Mentionnons à part l'oratorio Franziskus (Saint François), *qui a été exécuté plus de cinq cents fois et a fait le tour du monde.*

Pour avoir une idée du caractère de M. Tinel comme compositeur et comme homme, il suffira de dire que, chrétien convaincu et sans peur, il faillit manquer son prix de Rome parce qu'il prétendait emporter un livre dans sa loge de concours. Le livre, c'était l'Imitation de Jésus-Christ. *Il tint bon et le jury céda.*

Il ne cache à personne que, « depuis son enfance, il a un concept idéal de son art : c'est de le mettre au service du culte », et il déclare « avoir trouvé dans cette voie, malgré des épreuves et des humiliations passagères, un contentement de la pensée, une joie et une paix de l'âme que nulle autre orientation de l'art n'aurait pu lui procurer, et devant lesquels l'éclat des plus retentissants succès extérieurs s'évanouit, comme une ombre fuit et s'efface. »

On le voit: dans un pays où le ministère est catholique, il faut être catholique pour arriver au honneurs. Espérons que la réciproque est aussi vraie dans les pays où le ministère est protestant ou athée.

Comœdia illustré est un nouveau recueil qui paraît le 1er et le 15 de chaque mois. C'est un de ces recueils comme il en paraît tant: *Femina, Culina* (sic!!), *la Vie Heureuse, le Bonheur, Mesdames* (ceci, il est vrai, est une pièce de M. Francis de Croisset), *et cœtera, et cœtera...* Une part est faite à la musique dans *Comœdia illustré :* M. Bertelin y rédige une chronique de la quinzaine, et dans le premier numéro M. Jacques Bousquet a publié une notice sur M. Chevillard accompagnée de tout un lot de délicieuses phographies de notre chef d'orchestre et ami.

De cet article, je veux retenir et la bonne intention (ne trouvez-vous pas en effet qu'en France on parle beaucoup trop des ballerines, cantatrices et ténors,et pas assez des chefs d'orchestre?) et quelques lignes qui sont un acte de bonne justice à l'égard de l'un des hommes qui ont le plus fait pour servir les musiciens de notre pays. Après avoir parlé du travail de préparation par lequel M. Chevillard arrive à distribuer les masses orchestrales qui sont sous sa direction, M. Bousquet ajoute:

Là où réside davantage la personnalité de Camille Chevillard, c'est dans le souci qu'il garde constamment de ne point vouloir la faire paraître à tout propos.

Il veut être le fidèle traducteur de la pensée de l'auteur, s'attache à n'y rien mêler d'étranger qui la puisse obscurcir ou contrarier, il ne cherche qu'à l'exposer clairement, telle qu'elle était à sa naissance, avant de s'être matérialisée.

Il s'efface absolument et s'incline devant la volonté directrice et, ce faisant, il offre au compositeur la plus merveilleuse, la plus efficace des collaborations. Sa préoccupation,

au point de vue technique, est d'obtenir le « beau son d'orchestre ». Après avoir, dans les études préparatoires, demandé à chaque instrumentiste l'impeccabilité dans le détail, à chaque groupe l'homogénéité et l'unité parfaites, il procède à un travail de mise en place duquel dépend l'excellence de l'ensemble.

C'est alors qu'il établit la mise en relief de certains dessins orchestraux, qu'il équilibre les forces, les valeurs et les timbres de façon à ne rien laisser dans l'ombre. Mais, de même que, sur une toile, le peintre cherche avant tout une harmonie générale, une atmosphère, il ne veut pas de brutalités, de touches violemment accentuées aux dépens de la qualité du son et de l'équilibre total. L'orchestre est un instrument qui les résume tous, qui les contient tous, mais c'est un instrument unique et qui doit être traité comme tel.

L'on ne dira point que M. Bousquet nous ouvre des horizons nouveaux; mais du moins les éléments y sont-ils, et ce sont là quelques notions utiles sur la façon dont est conduit cet orchestre que M. Chevillard dirige avec tant de conscience et de lucidité.

L'Album Comique est un recueil publié par MM. Gabriel Boissy et Maurice Couture et consacré à ces interprètes que le Parisien, le Japonais et le Serbe admirent sur les planches de nos théâtres. Chaque fascicule renferme avec quelques notes sur les théâtres une étude sur une de ces déesses ou de ces demi-dieux: on devine que l'auteur s'élève difficilement au sublime dans un genre qui touche de si près le cabotinage. Mais enfin la chose est soigneusement faite, et pourra servir aux historiens du théâtre et de la musique.

L'Album Comique vient de publier un essai sur Mlle Lucienne Bréval par M. Georges Pioch; il avait déjà publié des études sur Mme Marie Delna et M. Dufranne, par M. Edouard Beaudu.

VIVANT DENON.

BIBLIOGRAPHIE

VALLAS (LÉON). — *La Musique à Lyon au* XVIIIe *siècle.* — Tome I : *La Musique à l'Académie,* 1 vol. gr. in-8° de XX-243 pages, illustrations hors texte, musique, autographe. — Editions de la Revue Musicale de Lyon, 1908, 7 fr. 50.

M. Léon Vallas, le distingué directeur de la *Revue Musicale de Lyon,* publie sous ce titre un ouvrage destiné à faire époque dans les annales de la musicologie provinciale. Cet ouvrage est le premier d'une série de livres qui embrasseront toute l'histoire musicale de Lyon au XVIIIe siècle, élevant de la sorte, à la seconde ville de France, un monument digne d'elle et de son passé artistique.

De semblables études, encore trop rares dans notre pays, dépassent de beaucoup, comme intérêt et comme portée, l'établissement d'une chronologie de petits faits locaux; par les documents qu'elles exhument, elles éclairent d'une lumière nouvelle l'histoire de la musique et la biographie des musiciens célèbres. Nous en rencontrerons tout à l'heure un remarquable exemple à l'égard du grand Rameau. A part quelques exceptions, les travaux de musicologie provinciale n'ont été présentés, jusqu'à ce jour, que sous une forme assez modeste; ils se dissimulent au fond de recueils rédigés par nos sociétés savantes, et il est souvent assez malaisé de les y découvrir. Ainsi, l'ancienne Académie de musique de Pau, dont tous les registres administratifs ont été conservés et qui, par cela même, bénéficie d'une sorte de monopole documentaire infiniment précieux, a été l'objet d'un travail très complet dû à M. l'abbé Dubarat, et publié dans les *Etudes d'histoire locale et religieuse* de cet auteur (Pau, 1889, in-8° TT.), où on ne s'aviserait guère de l'aller chercher. D'autres études relatives aux Académies de province ont paru dans la très intéressante collection de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*; mais, la plupart des travaux de l'espèce, par suite de leur dispersion, demeurent difficilement accessibles. De plus, on dirait qu'ils ne peuvent exister qu'à l'abri de quelque compte rendu de fouilles de tumuli gallo-romains, ou de considé-

rations sur des pierres tombales. Aussi, devons-nous féliciter grandement M. Vallas d'avoir choisi, comme sujet de thèse de doctorat, l'histoire de la musique à Lyon, et d'avoir imprimé de la sorte une personnalité bien dégagée et indépendante à un genre de recherches auquel nos érudits n'accordent pas toute l'importance qu'il mérite.

En ce qui concerne Lyon en particulier, il peut paraître surprenant, tant la matière est riche, qu'un travail comme celui de M. Vallas n'ait pas vu le jour plus tôt. Les livres de MM. Georges Hainl, Emmanuel Vingtrinier, Prosper Holstein, ont apporté, sans doute, d'utiles contributions à l'histoire musicale de la ville; mais aucun d'eux n'a traité le sujet avec l'ampleur désirable. C'est ce que M. Vallas fait justement ressortir dans son introduction. Le premier, il est allé aux sources; le premier, il a dépouillé complètement les archives départementales, municipales, hospitalières, celles de l'Académie de Lyon, ainsi que les curieux manuscrits académiques relatifs à la musique conservés à la bibliothèque de cette ville. Il nous donne un travail complet, objectif, de forte et claire critique, solidement et minutieusement documenté.

Son livre, établi selon l'ordre chronologique, dispositif qui ne se prête peut-être pas aux arrangements pseudo-artistiques et un peu suspects de tant d'ouvrages antérieurs, mais qui, en revanche, apporte au lecteur la sécurité la plus entière, se divise en deux parties: la première, consacrée aux « Concerts de l'Académie des Beaux-arts », présente un exposé détaillé de la vie musicale de l'Académie lyonnaise de 1713 à 1774; la seconde traite des discussions musicales soutenues au sein de cette Académie et des autres compagnies savantes de la ville pendant le XVIIIe siècle; elle n'est ni la moins curieuse, ni la moins nouvelle.

La fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon remonte à l'année 1713; l'honneur en revient à J.-P. Christin et à Bergiron du Fort-Michon, deux passionnés de musique dont l'inlassable dévouement a été éloquemment mis en lumière par M. Vallas. Après d'amusantes discussions sur le titre à donner à la Compagnie, on finit par arrêter celui d'Académie des Beaux-Arts. Les séances se tenaient dans une salle du quai St-Clair et l'académicien Bordes en fit une poétique description que Bergiron mit en musique en 1714. C'était, à l'origine, une société composée uniquement d'amateurs et placée sous la direction artistique de Bergiron. Nous connaissons le répertoire de l'Académie, car le catalogue de sa bibliothèque musicale subsiste, conservé aux Archives municipales et M. Vallas le publie intégralement. Mais Bergiron ne bornait pas son zèle à diriger l'orchestre académique; comme nous venons de le dire, il se livrait encore à la composition; c'est ainsi que la protection assurée à l'Académie par le maréchal de Villeroy provoque l'apparition d'un impromptu dans lequel Bergiron semble s'inspirer de la manière mélodique de Campra. M. Vallas cite de lui une sarabande et un fort gracieux menuet. Au surplus, le tome II, actuellement en préparation, de son histoire musicale de Lyon, se composera d'œuvres inédites de compositeurs locaux, car Lyon a eu la chance bien rare de ne pas voir disparaître toutes traces de celle-ci. Et cette anthologie lyonnaise ne sera pas un des moindres attraits des publications ultérieures de M. Vallas.

Venons-en à un point capital. On savait bien que Jean-Philippe Rameau avait séjourné à Lyon, mais la date de ce séjour demeurait incertaine. Grâce aux recherches de M. Vallas, toute indécision tombe désormais. Rameau vécut en 1714 à Lyon où il fut organiste des Jacobins. Un document provenant de l'inventaire de ces religieux nous renseigne sur les gages qu'il touchait alors. Deux quittances, l'une du 1er juillet 1714, l'autre du 13 décembre de la même année, montrent que Rameau était engagé à raison de 200 livres par an. Son successeur immédiat, Fioco, n'obtenait que 160 livres.

Ainsi Rameau a passé à Lyon l'année 1714 tout entière et son séjour dans cette ville ne doit pas se placer entre 1715 et 1720 comme on l'avait cru jusqu'ici. Et alors, quoi de plus vraisemblable que de supposer que des relations s'établirent entre la jeune Académie des Beaux-Arts et lui ! D'autant plus qu'une importante lettre autographe de Rameau, datée de 1741, et adressée à Christin, lettre que M. Vallas a eu l'heureuse fortune de découvrir dans la correspondance de la compagnie, semble rappeler de vieux souvenirs et peut-être la collaboration de l'auteur aux concerts académiques. On saisit donc ici sur le vif la justification de ce que nous avancions plus haut au sujet de la portée des recherches de musicologie provinciale. Nous ne connaîtrons bien l'histoire de nos musiciens nationaux que lorsque des travaux analogues à celui de M. Vallas auront vu le jour dans toutes nos grandes villes.

M. Vallas propose, en raison du séjour lyonnais de Rameau, une hypothèse fort plausible et particulièrement intéressante à l'égard de la chronologie des œuvres du musicien. Le catalogue de la bibliothèque musicale de l'Académie porte, en effet, vis-à-vis de chaque composition, un numéro qui paraît indiquer l'ordre d'entrée de celle-ci dans la collection académique. Or le *Deus noster refugium* de Rameau, auquel on n'a pu encore assigner aucune date précise, s'inscrit sous le n° 11, et, par suite, aurait été composé et exécuté à Lyon en 1714. De même, l'*In convertendo,* qu'on appelait, en 1751, un « ancien motet de Rameau », est représenté à Lyon par 60 parties séparées; on l'y a probablement joué entre 1718 et 1722. Un autre motet de Rameau, à 3 voix et symphonie, malheureusement disparu, *exultet cwlum laudibus,* complétait la production lyonnaise de l'auteur de *Castor* avec quelques cantates, dont les *Amants trahis* qui semblent versifiés par l'avocat Nicolas Barbier de Lyon. La lettre fameuse de Rameau à Houdard de la Motte apporte à ces diverses hypothèses une forte présomption d'exactitude.

Avec Villesavoye et David, nous rencontrons d'autres compositeurs lyonnais; leurs œuvres entrent dans le répertoire académique à côté de ces « fragments » d'auteurs divers si à la mode alors et qui ne sont point pour nous étonner, car la musique de ce temps, par son caractère uniforme, par son facies impersonnel, se prête parfaitement à des pots pourris inacceptables, dès que les œuvres s'individualisent. L'influence italienne, très profonde en France à l'époque de la Régence, se révèle par la présence dans la bibliothèque du Concert, d'oratorios latins de Scarlatti, de Melani, de Bononcini, d'Aldovrandini, et aussi de nombreuses cantates.

L'apogée de l'Académie paraît pouvoir se placer entre 1724 et 1736; la Société compte alors 100 exécutants, et en 1724, elle reçoit des lettres pa-

tentes qui la consacrent officiellement. Elle tient à se mettre dans ses meubles, et fait construire par l'architecte milanais Pietra-Santa, un hôtel qui lui occasionna, dans la suite, bien des déboires. Peu à peu, son caractère se modifie; l'élément professionnel élimine complètement l'élément amateur et, en 1736, la transformation est opérée.

M. Vallas nous raconte les embarras financiers que l'Académie de Lyon, comme presque toutes ses semblables, connut alors. Elle compte parmi ses exécutants un violoniste lyonnais que la gloire de son aîné a un peu éclipsé, mais qui, cependant, laissa des œuvres recommandables et une brillante réputation, J.-M. Leclair le cadet.

Au surplus, nous voici aux environ de 1750, à l'époque du passage à Lyon de virtuoses réputés, Guignon, Mondonville, Leclair l'aîné; nous approchons du temps où l'action de l'école de Mannheim va se faire sentir, non seulement à Paris, mais encore à Lyon. A partir de 1759, la richesse en documents concernant les concerts de Lyon s'accroît sans cesse, et permet de constater les changements survenus au répertoire, la nouvelle orientation du goût musical. Lully disparaît des programmes au bénéfice de Campra et surtout de Rameau; le 30 mai 1739, on relève même un véritable « concert Rameau » consacré entièrement aux œuvres de ce maître qui partage avec Mondonville la faveur du public.

Signalons, au cours des dernières années de l'existence de l'Académie, l'apparition à Lyon, en 1762, du chevalier Gluck qui se présente comme compositeur d'opéras-comiques avec la *Cythère assiégée*, de Favart, puis, quatre ans plus tard, le séjour de la famille Mozart. Malgré la présence d'artistes de grand renom tels qu'Albanèse et Mlle Fel, l'heure de la décadence a sonné; les recettes faiblissent, les académiciens sont contraints d'en venir à toutes sortes d'expédients, et lorsque Bergiron meurt en 1768, son œuvre a tellement périclité qu'elle ne survivra que cinq ans à son fondateur. L'année 1773 voit disparaître l'Académie des Beaux-Arts.

La bibliothèque de la Compagnie, la plus belle et la plus complète du royaume, assurent les almanachs lyonnais, eut comme premiers bibliothécaires les dévoués créateurs de l'Académie, Christin et Bergiron. M. Vallas en publie l'imposant catalogue, classé par *ordres* dont chacun embrasse un genre particulier de composition. C'est là un document des plus instructifs et que l'on rapprochera des deux inventaires connus du Concert Spirituel de Paris. Que si l'on cherche à dégager les tendances artistiques qui se firent jour au sein du cénacle lyonnais, on arrivera à cette conclusion qu'elles s'apparentent de près à celles que manifesta le Concert Spirituel. On y constatera les mêmes infiltrations italiennes, la même constitution des programmes, un mouvement symphonique identique vers 1760, avec, à la fin, un goût de plus en plus marqué pour les ariettes, les variations, la musique brillante et la virtuosité. On enregistrera, par contre, de très nombreuses compositions dues à des artistes locaux, les Bergiron, les Villesavoye, les Villeroy.

Quant aux discussions musicales qui se déroulaient dans la docte assemblée, et auxquelles M. Vallas consacre la deuxième partie de son livre, elles méritent qu'on s'y arrête un peu. Ces discussions entretenues par quelques fervents amateurs dont certains, tels que Bollioud de Mermet, qui

écrivit une *Histoire de l'Académie* demeurée manuscrite et un ouvrage sur la *Corruption du goût dans la musique française,* défendirent opiniâtrement leurs idées, révèlent bien nettement les préoccupations des musicographes du XVIIIe siècle. Nous trouvons d'abord une curieuse et nouvelle contribution à l'histoire de la Querelle des Bouffons, dans la lettre que l'avocat Montucla écrivit en janvier 1754; on peut y lire une très intéressante et parfois judicieuse appréciation de *Castor et Pollux;* puis, ce sont les jugements portés par Bordes sur l'opéra italien.

Mais l'effort le plus considérable des académiciens s'exerce dans le domaine de la théorie musicale. Ici apparaît, en toute évidence, l'influence exercée par Rameau, l'application aux doctrines harmoniques de l'esprit géométrique. C'est d'un point de vue purement *ramiste* que dissertent Joannon et Mathon de la Cour. Cheinet démontre la génération de la tierce mineure et sa provenance du son fondamental comme la tierce majeure; il paraît même avoir été le premier, dans son *Mémoire* du 2 août 1758, à exposer nettement l'origine de la tierce mineure. Sur la question du *Tempérament,* le combatif Bollioud de Mermet s'attire une longue réplique de Rameau, réplique qui fait l'objet du bel autographe publié par M. Vallas et comprenant, dans la reproduction qu'il en donne, 3 pages entières. Toutes ces gloses, toute l'argumentation des rapports lus aux séances académiques caractérisent clairement la tournure d'esprit des hommes cultivés de la seconde moitié du siècle; peu ou pas de considérations historiques, point d'appel au passé pour juger des théories contemporaines, rien que des raisonnements abstraits et *à priori.*

Le livre de M. Vallas se termine par une copieuse table des noms cités, et contient, outre le fac-similé de l'autographe de Rameau visé plus haut, une reproduction du projet de Pietra-Santa pour l'hôtel de l'Académie, ainsi que les cachets de l'Académie des Beaux-Arts et de celle des Jacobins. Luxueusement présentée par l'Imprimerie Ste-Catherine de Bruges, cette savante publication joint l'agréable à l'utile. Elle est une véritable œuvre d'art.

L. DE LA LAURENCIE.

WANDA LANDOWSKA. — *Musique ancienne.* — Style. — Interprétation. — Instruments. — Artistes. — (*Mercure de France,* éd.).

L'art avisé et fervent, la consciencieuse ardeur de Mme Wanda Landowska ne pouvaient se traduire en des mots négligeables dès qu'il s'est agi pour cette admirable interprète d'énoncer sur des sujets qui lui tiennent au cœur une pensée longuement mûrie et justifiée. L'ouvrage de Mme Landowska est moins un livre, qu'une réunion de notations touchant la musique d'autrefois qui se piquerait d'écrire un livre sur un aussi vaste sujet: cette idée dût-elle naître en un esprit qui connaît l'étendue des ressources insoupçonnées de ce domaine encore obscur? C'est, en quelque sorte, un carnet de notes prises au cours d'une vie menée en compagnie de vieux maîtres dont les vertus et la fraîcheur sont étrangement dédaignées. Tel qu'il est, c'est là un ouvrage excellent et dont l'influence se pourra

exercer utilement. Il respire un amour passionné de la musique, une haine solide du virtuose.

Avec équité, Mme Landowska s'étonne de l'ignorance où l'on vit de l'histoire de la musique, dans les milieux où l'on se mêle de cet art.

C'est un sujet sur lequel il y aurait, hélas! fort à dire: la curiosité sur ce point n'a guère pénétré le public: on méprise, à tort et à travers, le passé, hormis quelques maîtres immuables; on méprise le passé de la musique ou l'on en parle légèrement comme s'il ne s'agissait que des préambules vagissants de notre musique actuelle. La religion du progrès entraîne de singulières ignorances. Toutefois Mme Landowska conviendra avec nous que ces contempteurs des siècles passés se recrutent plus encore parmi ceux qui se satisfont de la musique d'aujourd'hui ou d'hier, que parmi ceux qui combattent pour la musique de demain: et en France, du moins, la cause de la musique ancienne n'a pas trouvé de plus chauds partisans que les esprits musicaux les plus originaux de ce temps — les critiques les plus avancés, les debussystes forcenés, ou les ravelistes enthousiastes.

Ces esprits épris de finesse et de subtilité, de délicatesse et de mesure, presque dans la passion ou la douleur, se retrouvent plus aisément dans les sentiments des XVII et XVIIIe siècles que « dans cette véhémence emphatique et insistante qui captive l'attention et la frappe despotiquement sans lâcher prise », ainsi que le dit Mme Landowska, d'un goût, qui sévit encore, pour ce romantisme qui a donné de nobles œuvres, mais au sein de bien des délires, des incohérences, de bien des attitudes dénuées d'âme.

Il conviendrait que nombre d'instrumentistes ou de virtuoses tapageurs lussent cet excellent chapitre touchant « la force de la sonorité » où une documentation judicieuse s'appuie de témoignages valables. Une idée qui ne l'est pas moins. Et qu'ils lisent aussi ce chapitre des « transcripteurs », où est flétrie, comme il convient, « cette racaille de virtuoses et de pions de compositeurs qui s'acharnent sur nos œuvres sublimes... et, après avoir calomnié les plus grands chefs-d'œuvre, osent accoler leurs noms obscurs à ceux de nos plus grands maîtres ».

On a pu apprécier ici même, le chapitre sur la tradition, on pourra lire avec plus d'intérêt encore celui consacré à l'interprétation, particulièrement le passage qui traite de la couleur de l'orchestre, et qui témoigne du peu de souci de vérité avec lequel on se mêle ordinairement de traduire les œuvres des vieux maîtres.

Je ne saurais mieux faire que citer ce passage malheureusement trop juste: « On enlève à la musique ancienne tout ce qui constituait son véritable caractère, on taille, on coupe, on transcrit, on mutile, on supprime le clavecin, les instruments à vent, on surcharge le quatuor et les chœurs, on déchire les plus belles pensées, on anéantit tout ce qui donne de la vie, du mouvement, au nom d'une prétendue tradition et on constate ensuite, non sans satisfaction, que ces choses ont peu de goût et ne valent pas nos productions de progrès. »

Par-dessus les faits même qu'il cite, par-dessus le style charmant sous lequel les idées apparaissent lucides et ordonnées, ce qu'il faut aimer en ce livre, c'est l'esprit qui l'anime, c'est cette ferveur pour la beauté d'où qu'elle vienne et pour la vie. On sent que cette artiste ne s'est pas incrustée

au petit canton d'une époque, mais qu'elle a aimé le passé pour y découvrir des raisons vastes d'aimer davantage et mieux cette force admirable, ordonnée, incessante qui s'appelle : la vie.

En ce siècle où l'on se réjouit surtout de voir les gens faire autre chose que de remplir les fonctions à quoi ils semblent le mieux désignés, où l'on se réjouit de voir les musiciens écrire, les écrivains peindre, et les sculpteurs jouer du trombone ou de l'ophicléide, on a quelques justes raisons de se défier lorsqu'un interprète se mêle d'écrire au lieu d'approfondir encore l'instrument qu'il a choisi : mais heureusement, à côté de ce peuple d'histrions, de clowns musicaux qui encombre ces mélanges informes auxquels on donne le nom de concerts, il y a encore quelques interprètes cultivés, fervents, respectueux des œuvres, curieux de la vérité et quand ceux-là se mêlent d'écrire leur sentiment et de réunir quelques résultats de leurs recherches, tous ceux qui aiment la musique pour elle-même et non pour les virtuoses, ne peuvent qu'en profiter et qu'y gagner.

Mme Wanda Landowska vient d'en donner un des trop rares témoignages.

G.-Jean Aubry.

Udine (Jean d'). — *La Belle Musique*. (Paris, Dewambez, in-8°, 1909).

J'éprouve une certaine impatience depuis que j'ai reçu cet ouvrage ; l'impatience de ne pouvoir en dire assez tôt le bien que j'en pense. Notre collègue Jean d'Udine est dans la musicologie une personnalité tout à fait à part. La subtile loyauté de sa critique, son souci de chercher l'émotion juste, et son désir de ne rester étranger à rien de ce qui passionne l'âme humaine lui ont permis d'échapper à la spécialisation qui nous enserre tous plus ou moins et qui limite si fâcheusement le champ de notre réceptivité. J'ai bien souvent combattu Jean d'Udine « l'occultiste », Jean d'Udine le « scientiste », Jean d'Udine l'ennemi du mysticisme, et je suis toujours sorti de ces débats avec une sympathie plus vive pour un esprit qui sait aller jusqu'au bout de ses convictions.

La Belle Musique est une nouvelle preuve de la souplesse de ce tempérament. Tout d'abord une preuve de goût artistique. Cela n'a l'air de rien de publier un livre avec des images. Et combien sommes-nous cependant qui avons le courage de le faire ? Qui d'entre nous réagit contre l'in-12 à la linotype, et secoue la poussière de l'in-8° sérieux et bien pensant ? Est-il sur toute la rive gauche un éditeur pour habiller un livre de musique autrement qu'en *pauvre honteux* ? Quand donc verra-t-on que toute la paperasserie n'est rien si elle n'aboutit pas en fin de compte à nous donner de nouvelles forces pour jouir de la beauté ! Il semblerait qu'on soit honteux d'une présentation artistique et qu'on puisse se vanter d'un livre en deuil, noir sur blanc, à couverture uniforme, à papier quelconque, à caractères éternellement romains ! Vraiment il y a là de quoi être fiers !

Donc, honneur à d'Udine qui sait et qui veut allier le savoir intellectuel à l'émotion esthétique. Son livre est à la fois une œuvre d'art et un instru-

ment didactique. Il cherche à pénétrer dans l'âme des petits à la faveur d'une certaine sympathie qui touche leurs yeux, leurs oreilles et leur cœur, et dont profite enfin leur intelligence même. Qu'est-ce que la musique, la mesure, la hauteur d'un son, la mélodie, la polyphonie, l'harmonie, la symphonie, le sentiment musical, tout cela n'est pas facile à exposer à des bambins. Et forcément le dialogue adopté entre l'oncle Jean et son petit auditoire oblige l'auteur à formuler certaines idées qui appelleraient un commentaire, si l'on voulait en critiquer le sens. Mais c'est l'ensemble qu'il faut voir ici, et le mouvement qui entraîne le tout, c'est l'élan de la pensée qui s'associe aux aquarelles de Dewambez pour donner à ces petits êtres à la fois l'amour de l'art et la compréhension de quelques notions simples, sur lesquelles leur réflexion travaillera. Il y avait là de mystérieuses correspondances à dégager, des questions à éveiller, des connaissances à fixer, mais sans que jamais la leçon perdît son caractère d'évocation et de suggestion. Tout cela ne remplace pas le solfège et les études de Cramer; c'est entendu. Mais c'est une préparation à la musicalité initiale sans laquelle les enseignements de l'école deviennent inutiles.

Des livres comme *La Belle Musique,* nous en manquerons toujours.

J. E.

Pougin (A.). — *Monsigny et son temps.* (Paris, Fischbacher, in-8° de 260 pp.).

« Il n'y a que Paris dans le monde entier où M. Monsigny puisse passer pour un musicien. » Ainsi écrivait Grimm en 1769. Le prophète de malheur se trompait. Monsigny et son bagage musical ont fait le tour de l'Europe pendant cent ans. M. Pougin appartient à la génération qui connut encore le succès de l'opéra-comique proprement dit, et qui assista à la décadence du genre. Son *Monsigny* est un livre convaincu, plein d'enthousiasme juvénile. C'est l'œuvre d'un érudit qui connaît bien ses sources, et qui narre les faits avec méthode et facilité. M. Pougin conçoit l'histoire comme une science descriptive plutôt que synthétique. Sa documentation, qui est abondante, son iconographie, riche et précieuse, forment une biographie habilement disposée, de lecture attrayante.

Que les adorateurs de l'ancien opéra-comique se consolent en songeant que celui-ci est mort d'une façon tout à fait naturelle, et presque sans douleur. Du *Déserteur* à *Pelléas,* en passant par la *Dame Blanche* et par *Manon,* l'évolution demeure continue et logique. Ce sont les tendances affectives du drame qui l'ont emporté peu à peu et régulièrement sur le comique des circonstances extérieures, et jusqu'à supprimer enfin toute *vis comica.*

S'il y avait ici un coupable, ce serait précisément un Dauvergne ou un Monsigny, puisque ce sont eux les premiers qui ont brisé le moule du vieux vaudeville goguenard et satirique. Ce sont eux qui ont anobli le genre. En rejetant les tréteaux de la Foire ils disaient adieu à la bouffonnerie et s'engageaient dans la voie du sentiment, car c'est bien la couleur sentimentale, encore pâle, de leurs ariettes et de leurs mélodies, qui

fit leur succès. Savaient-ils où les mèneraient ces concessions naïves en faveur d'un art impérieux?

On doit considérer l'ancien opéra-comique comme une étape dans l'histoire de notre mentalité française. Son mérite est d'avoir maintenu la présence du sentiment musical dans une culture absolument hostile à toute émotion artistique. Il a sauvé la musique à travers un siècle de bourgeoisie (1730-1830) incompétente et froide. On peut dire que Monnet et Sedaine, aidés de Monsigny, Duni, Grétry et Philidor ont forcé toute une classe de la société française à désarmer contre la musique, et à verser des larmes malgré eux. Tous ces récalcitrants qui, avec Boileau et Saint-Evremont, n'avaient jamais applaudi sincèrement la tragédie lyrique; tous ces incompréhensifs qui s'écriaient avec Fontenelle: *Sonate que me veux-tu?* et qui, comme l'abbé Pluche, assimilaient la musique pure aux dessins d'un papier marbré; tous ceux-là, depuis l'encyclopédiste entêté jusqu'au marchand dédaigneux de l'art et des artistes, tous vinrent en foule à la Foire. Ils entendirent les *Troqueurs,* cette farce encore poissarde, puis le *Maître en droit,* puis le *Cadi Dupé,* le *Roi et le fermier,* etc... Et peu à peu les voilà qui prennent goût à cette ivresse sentimentale, dont la douceur s'impose à leurs âmes d'intrigue et à leur sens pratique. Ils arrivèrent ainsi jusqu'à *Aline, reine de Golconde,* jusqu'à *Philémon et Baucis* (1770), dont les titres seuls annoncent déjà le XIXe siècle.

Avec Boieldieu et Auber nous sommes encore loin de Beethoven ou de Wagner. Mais nous tournons le dos au vaudeville et nous marchons vers la musique. Lorsque nous y arrivons avec Bizet, Reyer, Massenet, l'œuvre de Monsigny est achevée. Elle a donné la mesure de sa vitalité; elle disparaît. Il avait fallu plus d'un siècle pour amener le gros de notre nation à se musicaliser.

On comprend ainsi pourquoi l'opéra-comique passe pour un genre éminemment national: il correspond en effet au niveau moyen de la musique française pendant le dernier stade de son évolution. Et, en ce sens, Grimm a raison. L'effort de Monsigny est fait pour les Français, nulle part il ne saurait être mieux apprécié qu'à Paris. Ailleurs, il ne s'assimilerait plus. Dans le pays de Pergolèse il serait inutile, dans la patrie de Bach il serait sacrilège.

Aujourd'hui le recul de l'histoire nous permet de constater que l'opéra dit comique n'a pu vivre et prospérer qu'aux dépens de ce comique sur lequel il avait appuyé ses premiers pas. Le comique ici c'est le prétexte dont se couvre le sentiment musical pour se faire admettre d'un public frondeur et enfantin. Monnet fut un homme de génie pour avoir deviné cette feinte. L'émotion n'atteignit la France musicale du XVIIIe siècle, qu'en passant par la Foire, et se cachant derrière le vaudeville. C'est humiliant. Mais cette humiliation est oubliée, ne le regrettons pas. La mystification était nécessaire pour amener le Parisien jusqu'au seuil du mystère, pour lui faire franchir l'étape qui sépare les *Troqueurs* de *Pelléas.* Le jour où le masque tomba — je veux dire le masque du comique inutile — il y eut des protestataires et des désabusés. M. Pougin est de ceux-là. Qu'il se résigne. On n'arrête pas en chemin une force vive comme celle de la musique.

J. E.

MOZART, *als achtjaehriger Komponist...* Von D., G. Schuenemann. (Lpz. Breitkopf, in-4° obl.).

Il n'arrive pas souvent à une revue du XXe siècle d'annoncer l'apparition d'une œuvre inédite du maître de Salzbourg! Seules quelques collections particulières sont assez fortunées pour posséder encore des manuscrits de Mozart inconnus du public musical. C'était précisément le cas de la bibliothèque Mendelssohn-Bartholdy, qui, en 1908, fut léguée à l'empereur d'Allemagne, et passa dans la Bibliothèque royale de Berlin.

Parmi beaucoup d'autres trésors, dont nous avons ici même donné la liste sommaire, se trouvait dans les cartons de Mendelssohn un petit volume, simple album où le jeune Mozart consigna quelques pensées enfantines, mais géniales déjà. La date de cet album coïncide avec le voyage du petit prodige à Londres, en 1764. L'écriture est encore malhabile, souvent au crayon, en grosses notes qui montrent l'application d'un enfant bien stylé, et très surveillé par un père attentif.

Ce sont de petites pièces, menuets, allegros, prestos, adagios. Mozart s'essaie aux différentes formes instrumentales à la mode, et dans ce style en vogue autour de lui, dont il restera le représentant typique.

Le Dr Schuenemann a su présenter ce volume avec un goût parfait, que tous les bibliophiles apprécieront.

J. E.

Almanach de Genève. — (Genève, Ch. Eggimann et Cie, in-12).

Dans ce petit livre, il faut parcourir les « Ephémérides », tirées des Archives de Genève, où plusieurs actes intéressent la musique au XVIIe siècle. Il faut lire surtout l'intéressant article de M. Kling, sur les cloches à Genève, tout à fait bien documenté.

L. N.

Allgemeiner deutscher Kalender. — (Berlin, Raabe et Plothow, in-12 de 700 pp.).

Ces annuaires appartiennent à la bibliographie, et méritent d'être signalés ici même. Que de services ne rendront-ils pas aux savants des âges lointains! Le *Musiker Kalender* qui s'applique spécialement à l'Allemagne, mais comprend un inventaire sommaire des autres grands pays d'Europe, est un des livres de cet espèce les mieux faits.

LEVI (EUGENIA). — *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento... con riproduzzioni...e melodie del tempo...* (Firenze, Leo Olschki, 1909, in-8° de 450 pp.).

Une fois de plus, M. Olschki, le bibliophile florentin bien connu, a rendu service aux Beaux-Arts, en associant dans un même ouvrage la poésie, la peinture, la sculpture, la miniature et la musique.

La *Lirica italiana* d'E. Levi, est une sorte d'anthologie critique, destinée à évoquer devant nous deux siècles des plus impressionnants de l'histoire artistique occidentale. Les plus belles œuvres de Vinci, Michel-Ange, Titien, Raphaël, s'encadrent ici dans les textes des plus fameux rimeurs, et parmi les mélodies de N. Piffaro, E. Donato, Palestrina, Archadelt, Festa, etc. Nous trouvons aussi nombre d'airs anonymes, quelques-uns populaires, qui nous montrent un coin du folklore ancien à côté de l'art savant des polyphonistes. L'érudition même trouve ici son compte; par exemple dans la reproduction d'un feuillet ms. de la fin du XVe siècle, de la bibliothèque communale de Cortona. C'est là un excellent effort de propagande musicologique.

J. E.

Cent Motets du XIIIe *siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg,* par PIERRE AUBRY, archiviste paléographe. — I. Reproduction phototypique du manuscrit original. — II. Transcription en notation moderne et mise en partition. — III. Etudes et commentaires. — 1908. Trois vol. in-folio de 64 pp. + 2 ff., 233 et 161 pp. Paris, Rouart, Lerolle et C°, Paul Geuthmer. (Publications de la Société Internationale de musique, section de Paris.)

Avec tout le respect pieux qu'ils portent aux chefs-d'œuvre de la typographie, les bibliophiles mettront sur le plus honorable rayon de leur « Cabinet » l'étui qui enveloppe ces trois splendides volumes; et, de temps en temps, ils les retireront de leur gaine, pour savourer, de l'œil et des doigts, la qualité du papier, l'élégance des caractères, la netteté de l'impression, la beauté des fac-similés photographiques. C'est ainsi que les « amis des livres » stationnent à l'entrée des jardins de la science et trouvent leur suprême jouissance dans la contemplation des grilles qui l'enferment. Un autre genre de satisfaction attend ceux qui s'asseoient en silence devant les volumes ouverts, pour donner à leur lecture de nombreuses et cependant courtes heures.

Aux musiciens qu'intéresse le passé de leur art, ces *Cent Motets* apportent un document inestimable. Aux Français soucieux de leurs gloires nationales, l'ouvrage offre cette double joie de voir confirmer l'origine parisienne de la composition polyphonique ainsi que l'immédiate diffusion à l'étranger des production de nos déchanteurs, et d'assister à l'accomplissement par un des nôtres, avec des mérites tout français de perspicacité, de clarté et de sobriété, d'un admirable travail de reconstitution et d'analyse. Louer l'auteur de la persévérance qu'il a dû déployer pour se rendre maître de toutes les difficultés de sa tâche, serait lui faire une lourde injure, puisque le véritable « savant » trouve dans le travail même sa plus chère récompense. Il suffit de dire que la publication des *Cent Motets* comble les espérances données par M. Pierre Aubry, dans l'ensemble, déjà considérable, de ses précédents travaux sur la musique du moyen âge.

Depuis que, en 1865, Edmond de Coussemaker basait sur le manuscrit de Montpellier son livre intitulé *L'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles,*

près de vingt autres manuscrits ont été découverts, dont plusieurs sont « plus précieux peut-être pour la connaissance des formes musicales du XIIIe siècle ». De ce nombre est le ms. de Bamberg, choisi par M. Pierre Aubry en raison de l'importance numérique des pièces qu'il renferme, de leur intérêt littéraire et musical, de sa provenance, et de son exécution graphique, qui offre un état « presque définitif et complet » de la notation mesurée, telle que la pratiquaient et l'enseignaient les compositeurs et les théoriciens, sur la limite du XIIIe et du XIVe siècle.

Ce manuscrit, d'origine française, autrefois possédé par la cathédrale de Bamberg, et appartenant aujourd'hui à la bibliothèque de la même ville, contient, en 80 feuillets de parchemin, cent motets latins ou français à trois parties, sept petites pièces formant une sorte d'appendice, et un traité latin de musique pratique, écrit en 1271, et encore inédit.

Signalé en 1887 et utilisé dix ans plus tard par M. Wilhelm Meyer, sous le point de vue littéraire, le ms. a fait l'objet d'une publication spéciale de M. Albert Stimming, qui en a édité et commenté les textes poétiques français. Sous le rapport musical, il demeurait un champ neuf, dont M. Pierre Aubry a poussé jusqu'aux plus fructueuses conséquences le défrichement et la culture.

Mettant à profit les ressources de la photographie et de la phototypie, M. Aubry a consacré son premier volume à la reproduction intégrale des 64 feuillets notés du ms. de Bamberg, — soit, avec la reproduction des deux plats de la reliure, cent trente fac-similés. — Le second volume contient, en 233 pages gravées, la transcription en notation moderne et en partition, des pièces reproduites en phototypie dans le tome précédent. Dans les « études et commentaires » qui emplissent le troisième volume apparaissent encore treize fac-similés, reproduisant autant de fragments choisis dans d'autres mss., et une vingtaine de pièces notées, servant à l'illustration du texte. Ce texte comprend, après un « avant-propos » et un « chapitre préliminaire » qui est un exposé lumineux de l'histoire de la composition polyphonique au XIIIe *siècle* (*Origine et développement du motet*), cinq chapitres où sont étudiés successivement, sur la base fournie par le ms. de Bamberg, tous les aspects de la question : I, la description du ms. avec les tables alphabétiques des motets et des ténors qu'il renferme, et l'examen de sa notation ; II, le commentaire, par ordre numérique, des cent motets, accompagné du relevé des copies et des éditions où se retrouvent leurs textes littéraires et musicaux, et de notes sur les particularités qui s'y font remarquer quant à leur origine mélodique, leur tonalité et leur structure musicale ; III, une étude de la rythmique mesurée du XIIIe siècle ; IV, la « paléographie des motets » ; V, « la musique instrumentale et le mélange des instruments et des voix au XIIIe siècle ».

M. Aubry, on le voit, n'a laissé en dehors de son cadre aucun côté de l'étude à laquelle pouvait prêter le ms. de Bamberg, — sauf, à dessein, le côté philologique et littéraire. Il s'est formellement interdit (III, p. 1-55) d'empiéter sur ce domaine, et de paraître vouloir recommencer le travail accompli par M. Stimming, qui a publié les textes poétiques français contenus dans le ms. Mais, en faisant ressortir (III, p. 10-13) la valeur des mss. *notés* pour la critique des textes littéraires, M. Aubry a utilement

caractérisé la relation étroite, souvent indissoluble, de la parole et du chant, dans le répertoire médiéval. « Il y a des questions, dit-il,... que l'historien de la poésie du moyen âge... ne peut résoudre, s'il est réduit aux seules ressources de la critique historique et littéraire. » Trop longtemps, philologues et musicologues ont exploré, chacun pour soi, les mêmes fonds, sans même s'informer des découvertes qu'ils faisaient à l'insu les uns des autres. L'appui que l'érudition musicale est en état d'offrir à la philologie n'apparaîtra nulle part plus manifeste que dans le chapitre où M. Aubry a codifié les règles de la rythmique mesurée au XIIIe siècle. Beaucoup de détails moindres rapprochent encore les deux sciences voisines. Le traitement musical d'un couplet fournit parfois un élément probant à la correction de son texte (v. p. 42, en note, une série de rectifications apportées par ce moyen à l'édition Stimming); il est surtout d'une aide efficace pour en fixer la date et l'origine. La reconnaissance du fait que, dès le siècle de saint Louis, le principe de l'adaptation à une même mélodie de paroles différentes, rythmées sur les mêmes formules, était d'un usage courant, n'est pas moins intéressant pour l'histoire de la poésie et de la langue que pour l'histoire de la musique. On voit encore, par ce fait, remonter très haut les origines du cantique. Un compositeur du ms. de Montpellier chantait:

He! mere Dieu, regardez m'en pitié,

sur le même motif auquel, dans le ms. de Bamberg, sont accouplées les paroles:

He! Marotele! alon au bois juer.

De même que Rameau, par gageure, offrait de mettre en musique une page de la *Gazette de Hollande*, et que La Borde écrivait un chœur sur la phraséologie juridique d'un « privilège du roi », de même, cinq cents ans auparavant, tout semblait bon aux déchanteurs pour devenir matière de chansons. Le XXVIe motet du ms. de Bamberg, qui figure avec un autre *triple* dans le ms. de Montpellier, touche un article de droit canon; le LXXVIIe est une pièce contre les juifs; le centième, une satire contre les avocats, dont l'effet comique s'obtient par l'artifice tout musical de deux voix qui chantent simultanément des paroles contraires, et qui semblent plaider le pour et le contre, à tue-tête, sans s'entendre l'une l'autre. Les ténors de quelques motets (LII, LIII, LIV) faits de vers sans suite, d'*incipit* de pièces diverses, présagent les « fatrasies », les « fricassées », les « coq-à-l'âne », dont jusqu'après le temps de Marot, les poètes et les musiciens se montrèrent si friands. Ce sont, il est vrai, dans le ms. de Bamberg, des exceptions curieuses. La généralité des motets qu'il contient a pour soutiens littéraires des fragments de chants religieux, empruntés ou imités du répertoire liturgique, et des poésies vulgaires, cantiques, pastorales, chansons amoureuses, chansons à boire, dont l'assemblage permet difficilement d'assigner au motet une destination ecclésiastique.

M. Aubry a tenté de savoir quelle place tenait le motet dans la vie intellectuelle du XIIIe siècle, dans les divertissements des clercs, du peuple, des

seigneurs, et s'il était tacitement ou officiellement admis dans les temples. On manque, à cet égard, de « renseignements certains ». Les hypothèses que, pour y suppléer, M. Aubry présente, sont d'une vraisemblance parfaite. Le motet, nous dit-il, était issu de l'*organum*, et celui-ci avait droit de cité dans le culte divin, puisque les livres d'*organum* de Perotin et de Robert de Sabillon étaient en usage au chœur de Notre-Dame de Paris. « Lorsque l'*organum* fut tombé en désuétude, peut-être vers le milieu du XIIIe siècle », on chanta, pour rehausser la splendeur des offices, « certains motets, au lieu du texte liturgique qui avait fourni le tenor de ces motets ». Dans un grand nombre de pièces, « le reflet liturgique est assez sensible » pour que l'on soit « en droit de penser que les auteurs ont eu la préoccupation d'adapter leurs compositions aux exigences du culte ». Lorsque commença l'ère des abus, — substitution de la langue vulgaire au latin, raffinements de la composition et de l'exécution, auxquels était sacrifié le sens religieux des œuvres, entrée des « indignes » dans le chœur, — la tolérance accordée par l'Eglise fut retirée, et, vers les années mêmes qui virent le plus grand développement du motet, en 1261 et 1275, Odon Rigaud et Guillaume Durand prononcèrent, contre cette forme d'art, des prohibitions que la célèbre bulle du pape Jean XXII renouvela, en 1324, et étendit à de nouvelles catégories d'abus. Banni du sanctuaire, le motet, selon M. Aubry, chercha dans le cloître un asile; il y fut porté par le jongleur: « N'oublions pas qu'au XIIIe siècle, en dehors des musiciens d'église, le jongleur est seul instrumentiste, le jongleur possède seul une formation musicale, et il faut, pour l'exécution des motets, la connaissance des instruments de musique, il faut posséder à fond la théorie musicale mesurée de l'époque. Qui donc aurait pu être l'interprête de ces œuvres, sinon ces joyeux compagnons de la vie errante, sinon les jongleurs? » Loin de nous la pensée de vouloir contester que le motet ait été « le principal élément du répertoire polyphonique de la jonglerie ». Mais, s'il nous est permis de proposer aussi une simple hypothèse, nous supposerons volontiers que les jongleurs n'en avaient pas tout à fait le monopole, et qu'ils trouvaient des rivaux dans le personnel même des églises. On ne peut préciser l'époque où les musiciens ont appris à cumuler l'exercice de l'art profane avec celui de l'art religieux. Si nous n'avons aucun document à produire, relativement à la période qui correspond exactement avec l'exécution du ms. de Bamberg, nous voyons, dans la première moitié du siècle suivant, le règlement de la maîtrise des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle prévoir le cas où ceux-ci « scevent assez *mottez*, balades et teles choses », pour ne pas être obligés de passer beaucoup de temps « d'après disner en chanter »; et où « il doit souffire au cas dessus dit qu'il recordent chacun jour après vespres trois ou quatre mottez et des autres choses autant ». Comme les mêmes enfants étaient, par un autre article, autorisés à aller chanter « devers le Roy, la Royne, Monseigneur le Dauphin ou autres de nosseigneurs de France », ces motets et ballades, qu'ils n'apprenaient sans doute pas pour les exécuter dans leur église, défrayaient probablement leur répertoire à la Cour. Peut-être s'y mêlaient-ils aux jongleurs. La copie de ce règlement qui subsiste ne paraît pas antérieure à 1340; mais le texte s'appuie sur la « coutume ancienne », sur un ordre de choses établi depuis un temps indéterminé.

Laissons une opinion que nous ne voudrions à aucun prix voir interpréter

comme une « chicane ». La présence simultanée dans plusieurs mss. d'un assez grand nombre de pièces contenues, avec ou sans variantes, dans le ms. de Bamberg, et les mentions que font de plusieurs d'entre elles les théoriciens, prouvent qu'aux environs de l'année 1275 un vaste répertoire de motets était fixé par l'usage, et contenait des morceaux regardés comme classiques. Ce répertoire était l'ouvrage des musiciens français, qui en avaient posé les assises à l'ombre des tours de Notre-Dame de Paris. L'origine du recueil de Bamberg, en particulier, n'est pas décelée seulement par l'ensemble des pièces qui le composent, et par la relation de son écriture, de sa notation et de son ornementation avec les livres liturgiques du diocèse de Paris : elle s'affirme encore irréfutablement par la présence d'un motet (le XLIVe), dont le tenor, *Herodes iratus,* est tiré d'un *Alleluia* spécial à l'église de Paris, et qui n'est pas resté dans l'usage liturgique ; M. Aubry en donne la mélodie (tome III, p. 83) d'après un missel parisien du XIIIe siècle.

Le motet, tel que le cultivent ces maîtres français, successeurs de Pérotin et de Robert de Sabillon, n'est plus une ébauche d'art, indécise et barbare, mais bien le résultat d'un travail de sélection et de développement, accompli au milieu de tâtonnements qui ne sont pas tant instinctifs ou hasardeux que voulus et réfléchis.

M. Aubry en donne la preuve en relevant dans le ms. de Bamberg les transformations en motets de pièces d'abord mises au jour sous la forme *organum.* Nous ne le suivrons pas dans son exposition de l'étymologie du mot *motet,* de la relation de cette forme avec le *trope* et la *séquence,* de sa filiation avec l'*organum,* de sa constitution à trois, puis à quatre parties, par l'addition du *triple* et du *quadruple :* notre texte ne contiendrait que des guillemets, car la concision des démonstrations de M. Pierre Aubry ne se prête point à un résumé, pas plus que leur clarté n'appelle d'explications, ou que leur solidité ne donne prise à la critique. Ses recherches sur l'origine des mélodies employées par les déchanteurs mettent en relief une des particularités de l'ancien art qui diffère le plus de nos idées actuelles : l'habitude, qui se maintint jusqu'au commencement du XVIIe siècle, de reprendre soit des thèmes, soit des œuvres entières, pour les traiter de nouveau. Non seulement une mélodie « favorite » comme le ténor *Aptatur,* reparaît onze fois dans le ms. de Bamberg, dix fois dans le ms. de Montpellier, mais des pièces se rencontrent dont la troisième voix, le *triple,* a seule été changée ; d'autres, où, sur trois voix préexistantes, le musicien a élevé une quatrième partie, un quadruple ; d'autres, où il a pris pour ténor le motet d'une composition précédente. « Le moyen âge, dit M. Pierre Aubry, n'eut pas sur les œuvres de l'esprit les mêmes idées que notre époque. Tandis qu'à notre jugement, la propriété artistique et littéraire est un principe aussi consacré que la propriété des choses matérielles, tandis que, d'autre part, le créateur d'une œuvre, écrivain ou artiste, met l'originalité de sa conception au rang des qualités qui font le prix de cette œuvre, le moyen âge ne semble avoir eu à aucun degré ce double sentiment de l'originalité de la pensée et de la propriété intellectuelle. Au contraire, il paraît qu'en de multiples circonstances le plagiat, un plagiat conscient et avoué, ait été la règle » (III, 25). Cette remarque s'applique à toute l'histoire de la composition musicale, jusqu'à la fin de l'école palestrinienne : et les plagiats que l'on reproche aujourd'hui à

Haendel ne sont peut-être encore que l'héritage lointain de traditions qui remontent à l'aurore de notre art. M. Aubry est tenté d'expliquer par cette coutume la fréquence de l'anonymat dans les anciens recueils de motets. L'anonymat, au moyen âge, était constant chez les imagiers, les poètes, les maîtres d'œuvres ; ils songeaient rarement à « transmettre leur nom à la postérité » ; ils ne connaissaient pas « l'amour-propre d'auteur ». — Nous avons changé tout cela...

M. Aubry a dédié ses *Cent Motets* au savant qui, de nos jours, a le plus contribué à l'avancement de la musicologie, dans la branche qui concerne la « notation mesurée », M. Johannes Wolf. C'est dire que, dans ses traductions en partition moderne et dans ses *Etudes et commentaires,* M. Aubry se conforme aux doctrines que l'éminent historien allemand a fait prévaloir. La contribution personnelle qu'apporte à l'approfondissement des détails notre confrère français mérite toute l'attention des spécialistes et témoigne non seulement de son érudition et de sa sagacité, mais d'une sagesse assez rare chez les écrivains qu'une possession complète du sujet traité entraîne naturellement vers des conclusions absolues. Pour résoudre le problème de l'interprétation des semi-brèves dans les ligatures, deux solutions se présentent, dont l'une, plus « musicale », consisterait à traduire ces valeurs comme des notes d'ornement (appogiatures), et se justifierait par « la pureté de l'harmonie et la netteté des formules modales ». Malgré l'attrait évident qu'offre à ses yeux cette interprétation, M. Aubry ne l'adopte pas, parce que, chez les théoriciens de la musique mesurée au XIIIe siècle, il ne trouve « rien pour l'étayer ». Lors même qu'un supplément d'enquête, pour lequel peu de musicologues apporteraient des lumières comparables aux siennes, viendrait à faire adopter cette interprétation douteuse, le beau « scrupule » scientifique de M. Pierre Aubry resterait tout à son éloge.

La théorie rythmique exposée dans le chapitre troisième (III, p. 115 et suiv.) donne la clef de toute la construction mélodique au moyen âge : « Les musiciens du temps de saint Louis ont cru qu'il y avait une science, faite de règles formelles, pour la conduite de la ligne mélodique, comme nous admettons nous-même qu'il y a une science et des règles pour la construction d'un édifice harmonique ». Ces règles constituaient la doctrine des modes, — le mot *mode* s'entendant alors dans une acception rythmique, toute différente de celle, uniquement tonale, qui lui fut plus tard attribuée ; — « Doctrine étroite » qui offrait seulement « à l'inspiration de l'artiste la possibilité de choisir entre six moules rythmiques » et ne lui laissait d'autre lattitude que « le droit de dilater ou de contracter ces formules suivant les besoins de sa composition. » La théorie mensuraliste, « en enserrant le musicien dans un réseau de règles et de formules », supprimait « à peu près complètement la liberté de penser rythmiquement ». C'est pourtant à des chaînes semblables que les partisans de la « musique mesurée à l'antique » prétendirent, vers la fin du XVIe siècle, river de nouveau l'art musical. Leur prétendue réforme avorta. Elle ne se réclamait point des traditions médiévales, alors oubliées ou dédaignées ; elle y retournait cependant, à l'insu des « humanistes », qui en étaient les promoteurs, et qui croyaient recueillir en droite ligne l'héritage de l'antiquité grecque.

Le progrès artistique non plus que le progrès social ne réside pas dans la

codification de règles minutieuses, mais dans la libération des formules. Les lois de la rythmique musicale au moyen âge se sont effritées et anéanties, comme ensuite les lois du style à la Palestrina ou de la basse continue, après avoir atteint leur maximum de puissance. Il n'en est pas moins vrai que la connaissance de ces codes successifs de la vie musicale est indispensable à la compréhension des transformations continues de la culture artistique. Les études, et l'on peut dire les découvertes de M. Pierre Aubry, relativement à la rythmique mesurée du XIIIe siècle, à la théorie de l'équivalence, par laquelle s'atténuait la monotonie des formules modales, aux « distinctions » mélodiques et à leur enchaînement, ont des résultats applicables bien au delà de l'espace de temps circonscrit par le contenu du seul ms. de Bamberg. Elles permettent de « remonter toujours plus haut vers les origines de l'*ars mensurabilis,* et d'interpréter une infinité de documents, soit polyphoniques, soit monodiques, qui, autrement, resteraient pour nous inaccessibles et mystérieux », motets antérieurs à ceux de Bamberg, monodies du répertoire profane des troubadours et des trouvères, et, « conséquence plus grave, proses grégoriennes ».

Il était impossible qu'à cette occasion, M. Aubry ne fût pas amené à prononcer le nom de M. Hugo Riemann. La « haute valeur scientifique » du célèbre professeur, l'incroyable activité qui lui fait embrasser tous les domaines de la musicologie, le nombre, la variété et le mérite de ses ouvrages, donnent à ses affirmations une telle autorité, qu'il faut, non seulement de bien bonnes raisons, mais même un certain courage, pour refuser de toujours les admettre. M. Pierre Aubry donne un utile exemple en faisant discrètement, mais fermement voir, que sur certains points la résistance est nécessaire. Les théoriciens de l'*ars mensurabilis,* dit M. Pierre Aubry, ont toujours fait la distinction du rythme libre, en usage dans les cantilènes liturgiques, et du rythme mesuré, qui « reproduit la coupe du vers dans la coupe de la phrase musicale... » Oserait-on, d'aventure, après avoir lu l'œuvre lyrique des troubadours et des trouvères français, où les strophes présentent les combinaisons les plus complexes et les plus subtiles, affirmer que tous les vers y sont d'égale longueur? Ce paradoxe, pourtant, on n'a pas craint de le porter dans le domaine musical et d'ériger en axiome, en article de foi, que toute phrase mélodique doit être ramenée au type de quatre mesures. La haute valeur scientifique de M. Hugo Riemann, qui en est l'auteur responsable, rend cette thèse particulièrement inquiétante, et nous pensons que l'exposé logique de la rythmique mesurée fera voir que son application aux œuvres du moyen âge est entièrement illusoire. » L'analyse que fait M. Aubry, à la fin du même chapitre, de quelques « cas anormaux », servira pareillement de correctif à certaines opinions généralement répandues. Le principe soi-disant absolu du rythme ternaire sera notamment contredit par des exemples « que la doctrine courante ne suffit pas à expliquer » et dont la traduction exige une mesure binaire, où des triolets introduisent passagèrement un élément impair. Les trois chiffrages modernes auxquels M. Aubry ramène les mesures usitées au XIIIe siècle sont : 3/4, sous forme de 9/8, préférablement ; 6/4, qu'il faudrait, pour maintenir le même principe, exprimer par 18/8 ; et 2/4, sous forme de 6/8 ou 6/4. L'emploi de la mesure binaire s'impose particulièrement dans les pièces où apparaît l'artifice appelé *hoquet.* Un

morceau du ms. de Montpellier (noté tome III, p. 156) emploie le hoquet dans un postlude instrumental, servant de conclusion à un motet chanté.

Ce « postlude » nous amène au chapitre dans lequel M. Aubry a traité la question de la musique instrumentale et de l'accompagnement des voix par les instruments, l'une des plus nouvelles et des plus délicates parmi toutes les énigmes que l'art du moyen âge propose à la sagacité des historiens. C'est « en partie » M. Hugo Riemann, qui a récemment orienté les musicologues vers l'admission du fait que la musique du moyen âge était à la fois instrumentale et vocale. « L'idée, dit M. Aubry, est féconde, elle demande seulement à être appliquée avec prudence et sans excès ». Elle demande aussi à être éclairée d'un surcroît de recherches. Musique notée et traités théoriques, textes littéraires, documents iconographiques, doivent être rassemblés, pesés et comparés. M. Aubry ne néglige aucune de ces sources d'information. Sa remarque au sujet du fameux bas-relief de Luca della Robbia est un précieux exemple d'interprétation d'un monument des arts plastiques. « Six jeunes chanteurs, écrit-il (p. 21), suivent ensemble sur un livre de déchant. Exécutent-ils un *organum* ou un *conductus?* On ne saurait le dire, mais nous sommes en tout cas assuré que ce n'est point un motet »; pourquoi? parce que l'exécution d'un motet « nécessitait autant d'exemplaires que de parties », le tenor étant « toujours noté à la fin de la pièce, à un ou deux folios du début ». Malgré la consciencieuse exactitude que semblent toujours apporter les imagiers à la reproduction des spectacles qui les entouraient, ils peuvent avoir souvent agi à la manière des poètes qui s'amusaient à des mentions et à des énumérations invraisemblables d'instruments. Peut-être les sèches inscriptions des livres de comptabilité, qui séparent ou réunissent les « ménestrels de bouche » de ceux qui jouent des instruments, apporteraient-elles de très petites, mais intéressantes contributions. C'est, en attendant, des manuscrits notés que sont déduites des hypothèses d'une grande probabilité. M. Aubry admet que la partie de tenor, inscrite sans autres paroles que le premier ou les premiers mots d'un texte, et dans laquelle est fait un large et constant usage des ligatures, représente « l'élément instrumental »; il distingue dans les mss. diverses combinaisons de voix et d'instruments, ainsi que des morceaux réservés aux instruments, sans voix. Si des musiciens moins avertis et moins prudents que M. Pierre Aubry n'en prennent pas prétexte pour trop « moderniser » des éditions et des exécutions de musique ancienne, il n'y aura qu'à s'applaudir des résultats d'une enquête fondée sur les plus ingénieuses découvertes et dirigée avec la plus admirable probité scientifique.

Faut-il, parmi ces résultats, escompter un côté pratique? les œuvres du moyen âge peuvent-elles reprendre une place dans les « concerts historiques » qui agrandissent l'horizon de notre vie musicale actuelle? Avec M. Aubry, « nous ne croyons certes pas que l'histoire du motet au XIIIe siècle soit une question qui doive exciter jamais la curiosité du grand public »; et nous croyons moins encore que le public soit capable de l'effort qu'il faudrait tenter pour s'y intéresser vraiment. Sans doute, ces *Cent Motets* contiennent en abondance de gracieuses mélodies, de jolis essais d'imitation, de réponses, d'interventions thématiques, et, dans leurs combinaisons ou leurs rencontres harmoniques, des effets, des frottements, extrêmement curieux et tout

ensemble très naïfs et très hardis. Une comparaison serait-elle permise? on croit, en les lisant, entendre naître dans la fraîcheur du matin, les premiers appels des oiseaux qui sortent sur le bord de leurs nids et semblent se demander l'un à l'autre s'il est déjà l'heure de chanter; dans un instant, quand les rayons du soleil iront fouiller l'ombre des forêts, mille joyeuses chansons éclateront à la fois. Pour connaître le charme de cette minute exquise, il faut se lever matin: pour écouter la musique du moyen âge, il faut faire « complètement abstraction de nos idées actuelles, de notre formation esthétique, de ces préjugés inconscients qui forment notre mentalité musicale ». Laissons donc les masses ignorer l'art du XIIIe siècle, et défendons-leur surtout de l' « essayer au piano »; laissons même les faiseurs de manuels et de feuilletons répéter indéfiniment que l'*organum* et le déchant sont choses « proprement horribles ». Que, pour étudier cet art, où tout le nôtre est en germe, il y ait peu d'appelés et peu d'élus, qu'importe? L'art, pour ceux-ci, « vibre » et il « vit »; M. Pierre Aubry les guide vers sa flamme, qui éclaire d'une lueur douce et mystérieuse la profondeur des siècles.

MICHEL BRENET.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

La dernière séance de la Société Internationale de Musique a été réservée à l'audition d'œuvres inédites de Moussorgski. La section avait invité pour cette solennité non seulement tous ses membres, mais tous ceux qui, à Paris, s'intéressent à la musique russe.

M. Malherbe, président de la section, prit d'abord la parole, pour indiquer comment ce manuscrit de Moussorgski était tombé entre ses mains et l'intérêt général qu'il offrait. Puis, M. Laloy lui succéda et présenta ces *lieder,* en insistant en particulier sur chacun d'eux. Mlle Babaïan et M. Katchenovski avaient bien voulu prêter leur concours à cette séance qui restera parmi les plus remarquables de notre Société. Nous publierons incessamment un certain nombre de ces chefs-d'œuvre, encore inconnus du public.

OUVRAGES REÇUS

NIN (J.-Joachim). — *Pour l'Art,* s. 1. 1909, in-12.

GLYN (Margaret-H.). — *Analysis of the evolution musical form.* (London, Longmans et C°, 1909, in-8° de 330 pp. 10/6.)

FRANKENSTEIN (L.). — *Richard Wagner-Jahrbuch.* Vol. 3 (Berlin, H. Paetel, 1908, in-8° de 500 pp., 9 mk.)

KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, par Dr. K. WEINMANN. (Regensburg 1909, in-4° de 172 pp.)

Catalogue d'une vente d'autographe, par F. Malota. (Vienne Wiedener Hauptstrasse 22.) Contient un fond important de lettres de Beethoven.

AUBRY (Pierre). — *Trouvères et Troubadours.* (Collection des maîtres de la musique. Alcan. 1909, in-12.)

HASE (Hermann von). — J. Haydn et Breitkopf et Haertel. (Lpz. Breitkopf, 1909, in-8° de 60 pp.)

A L'OPÉRA

LA SCÈNE. — IV.

M. PUGET

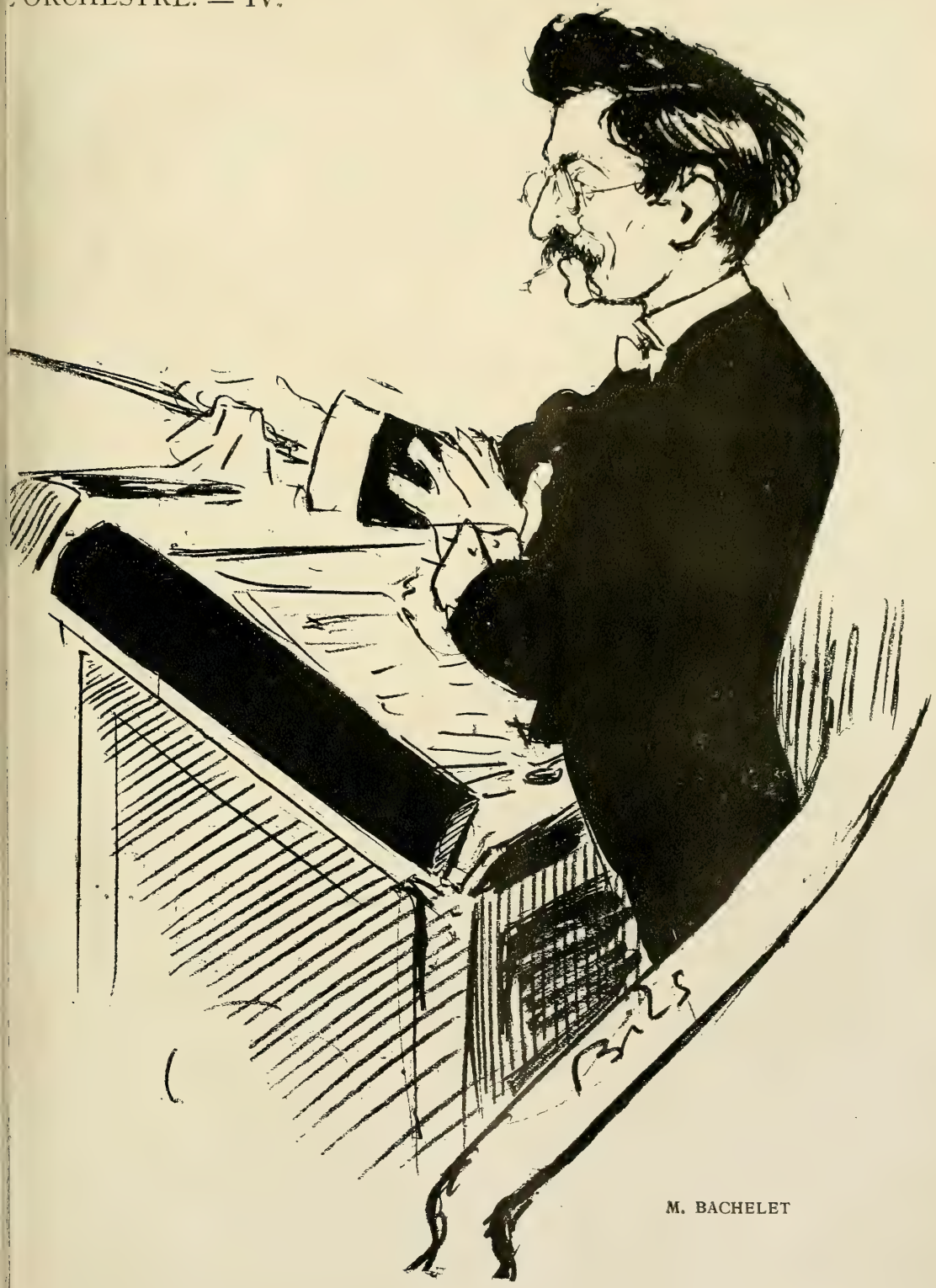
L'ORCHESTRE. — III.

M. DUMONT

M. GIRARD

M. MARTINET

M. HENNEBAINS

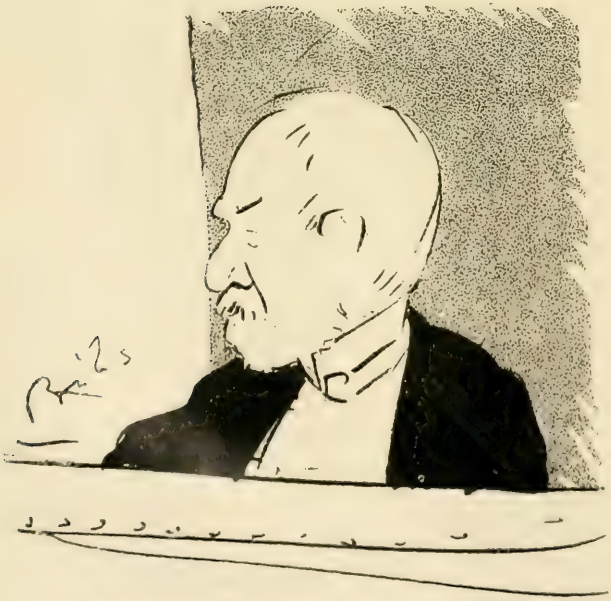


M. BACHELET

LES HABITUÉS. — III.

GÉNÉRAL BOËL

M. WEILL-GOETZ



BARON RUDOLPHE HOTTINGUER

M. LAGARDE

LA JEUNESSE DE LULLY

(1632-1662)

ESSAI DE BIOGRAPHIE CRITIQUE

(*Suite*)

La période de la vie de Lully que nous allons maintenant parcourir rapidement, et durant laquelle le Florentin débute comme musicien officiel, va nous le montrer joignant aux mérites d'un compositeur déjà plein de promesses, ceux d'un habile danseur. En sa qualité de « compositeur de la musique instrumentale » du roi, Lully se trouvait chargé d'écrire les danses et symphonies de toute nature exécutées à la cour. On n'ignore point en quelle faveur Louis XIV tenait les ballets. « Le Roi, écrit Lecerf, faisait alors tous les ans de grands spectacles qu'on appeloit des Balets; c'étoient des sujets, tirés de la Fable, quelquefois de la seule imagination et qui étoient représentez par des entrées mêlées de récits. Lulli fut choisi pour travailler à la musique de ces divertissements. » (1). Mais, en même temps, il prenait part à leur réalisation scénique; il dansait dans les Entrées, et dansait avec le roi et les gentilshommes. Nous savons, en effet, par St-Hubert, que « la Dance est l'un des trois exercices principaux de la Noblesse » (2). De la sorte, une façon de camaraderie s'établissait entre le souverain et le baladin; cette camaraderie ne devait jamais se démentir et Lully ne manqua pas d'en tirer un merveilleux parti.

Là ne se borna pas sa chance. Ses débuts de danseur coïncident avec la brillante apparition d'Isaac de Benserade au firmament des lettres. Benserade sut se tailler dans le ballet un monopole presque exclusif et dont la durée s'étend de 1651 à 1669; il eut la bonne fortune de fournir à la jeune activité du roi un débouché chorégraphique, puisque Louis XIV s'essaya

(1) Le Cerf de la Vieuville. *Comparaison*, Ed. Bourdelot III, p. 171.

(2) *La Manière de composer et de faire réussir les ballets*, par de Saint-Hubert, Paris, 1641, in-8°. Ce rarissime opuscule, que conserve la Bibliothèque Mazarine, contient de très intéressantes observations sur la mise en scène des ballets. Nous l'étudierons quelque jour.

en 1651 dans le ballet de *Cassandre* (1). Sous sa plume, le ballet de cour se transformait complètement en s'élevant à la dignité d'un genre littéraire. La langue souple et harmonieuse du poète, son tour galant et subtil, s'accordaient on ne peut mieux avec l'esprit de la cour, et son œuvre nous apporte, à ce point de vue, les documents les plus précieux. Par sa fertilité d'imagination, Benserade fournissait à Lully des cadres extrêmement variés; l'intelligence aiguisée et le sens de l'opportunité que l'Italien possédait plus qu'homme du monde, purent donc s'y déployer à leur aise.

C'est dans le *Ballet royal de la Nuit*, dansé au Petit-Bouron le 23 février 1653 (2), que Lully paraît pour la première fois en public. Divisé en 4 parties ou 4 veilles, ce ballet, un des meilleurs et des plus poétiques de Benserade, comportait d'importantes machines dues à Jacomo Torelli, et de magnifiques costumes qui, par une fortune bien rare, nous ont été conservés (3). On célébrait ainsi, par un fastueux divertissement qui ne comprenait pas moins de 45 Entrées, l'heureuse issue de la campagne de 1652 (4). La *Gazette*, en s'extasiant sur la magnificence du spectacle, relate qu'il survint un léger accident vite conjuré; le feu prit à une toile dès la première entrée, mais cette « disgrâce » ne servit « qu'à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté » (5).

Loret annonce la représentation le 15 février (6); il en donne une première description le 1er mars, mais il est mal placé et ne voit rien; seule, la musique lui parvient:

« J'eus quelque plaisir aux récits,
Leurs airs ravissans à merveilles
Parvinrent jusques à mes oreilles. » (7).

Le jeudi, 6 mars, il peut enfin contempler les merveilles de ce « charmant balet ».

Ménestrier le trouve « inimitable »: « je ne sçais, déclare-t-il, si jamais

(1) M. Victor Fournel remarque justement que la retraite du royal danseur et celle de Benserade furent simultanées. (V. Fournel : *Les Contemporains de Molière*. II, p. 106.) Sur les débuts du roi, voir *Muze historique*, du 5 mars 1651, p. 33.

(2) La salle de théâtre du Petit-Bourbon était située entre l'ancien Louvre et la colonnade actuelle. Sauval en donne les dimensions : 18 pas communs de largeur, 35 toises de longueur. Sa proximité du Louvre la rendait particulièrement propre aux représentations théâtrales. (*Antiquités de Paris*, II, pp. 209-210.)

(3) Les costumes du *Ballet de la Nuit* se trouvent à la Bibliothèque de l'Institut, in-f°, N. 195 (et non pas N° 195, comme Fournel l'écrit inexactement). Les décors de Torelli gravés par N. Cochin figurent dans l'exemplaire du ballet, imprimé par Robert Ballard, qui porte à la Bibliothèque nationale la cote Yf., 1212, de la Réserve.

(4) Le *Ballet de la Nuit* se composait de 4 parties : la 1re consacrée au soleil couchant et divisée en 14 entrées ; la 2e consacrée au soir jusqu'à minuit, divisée en 6 entrées ; la 3e comprenant le temps qui s'écoule de minuit à 3 heures du matin, répartie entre 13 entrées ; la 4e allant de 3 heures au lever du soleil, divisée en 12 entrées. D'après Saint-Hubert, un grand ballet royal est ordinairement de 30 entrées. (Saint-Hubert, *Loc. cit.* p. 5.)

(5) *Gazette*, février 1653, p. 222.

(6) Loret. Lettre du 15 février 1653, p. 23.

(7) *Id.* Lettre du 1er mars 1653, pp. 28-29.

nostre théatre représentera rien d'aussi accompli en matière de ballet. (1). Et, de fait, les entrées se déroulaient à travers les magnifiques décors de Torelli : étroites perspectives urbaines, avec maisons ornées de loggias, palais à colonnades décorés sur les corniches de vases à feuillages, statues engainées et enguirlandées, portiques, ports de mer, etc. On voyait apparaître dans les airs des personnages environnés de nuages. Le décorateur et « l'inventeur » Clément s'étaient surpassés.

C'est dans la 5e entrée de la 1re partie que Lully figure pour la première fois sous le costume un peu arbitraire d'un berger, puis dans la 13e, où, habillé en soldat, il livre combat à deux filous (2). Enfin. l'entrée suivante, qui met en scène la « Cour des Miracles » remplie d'estropiés et de gueux, l'utilise encore sous le déguisement d'un gueux dépenaillé et grattant ses puces. Cette entrée, au dire de Loret, eut un succès énorme. Des gens sans bras, sans jambes, traînés dans des brouettes, ou enchâssés dans des fonds de marmites et béquillant sur leurs moignons, n'était-ce pas à mourir de rire?

« Avec leur appareil crotesque
Leur Bal et Musique burlesque
Cauzoient un divertissement
Qui faizoit rire à tout moment. » (3).

Nous retrouvons Lully dans la 2e partie, consacrée, d'après l'Argument, aux divertissements qui se donnent de 9 heures du soir jusqu'à minuit, et où on a introduit un Ballet des *Noces de Thétis* et une comédie de Plaute mimée (*Amphitryon*) ; ici, il joue l'une des trois Grâces, puis apparaît sous le costume baroque de Sosie, tout de blanc vêtu et couvert de macarons multicolores (4).

L'année suivante, pour clore le Carnaval, Benserade donne le *Ballet des Proverbes* que le roi dansa le 17 février ; chaque entrée représentait un proverbe. Cette fois encore, Loret n'a rien pu voir, son mauvais sort l'ayant placé derrière « une grosse teste frizée » qui « empêchait sa vizée ». Néanmoins, en bon journaliste auquel la guigne ne saurait imposer le silence, il en cause, et abondamment. Son appréciation s'en ressent cependant un peu :

« Balet non pas des plus superbes,
Mais, du moins, un des plus plaizans
Qu'on ait donnés depuis dix ans. » (5).

Ce ballet si « plaisant » utilise le talent de Lully à quatre reprises différentes. Successivement, et presque toujours associé à Lambert, il figure

(1) Ménestrier. *Des Ballets anciens et modernes*, p. 176.

(2) Nous donnons ici la reproduction du costume de soldat que portait Lully dans cette entrée. L'original se trouve dans le Ms N. 195 de la Bibliothèque de l'Institut, f° 24.

(3) Loret. Lettre X du 8 mars 1653, pp. 30-31. Les costumes d'estropiés et de gueux fort nombreux et très Callot du Ms N. 195 précité, ne sont pas identifiés ; il n'est donc pas possible de savoir exactement quel était celui que portait Lully.

(4) Bib. Institut, N. 195, f° 79.

(5) Loret. Lettre IX du 21 février 1654, p. 24.

dans *A gens de village trompette de bois,* dans les *Armes de Bourges,* dans *Le jeu ne vaut pas la chandelle,* et représente un « escolier » (3e entrée de la 2e partie) (1). Il y avait là, à côté du roi, MM. de Genlis, de Villequier, les ducs d'Anville, de Joyeuse et de Roquelaure, les comtes de Guiche et de Vivonne. Les professionnels mettaient en ligne, outre Baptiste, et l'aimable Lambert, Geoffroy, Dolivel, Beauchamp, du Moutier, etc.

Avant de poursuivre, il convient de remarquer que la musique des ballets résultait d'une collaboration. La part de Boësset paraît prépondérante dans la composition des airs du *Ballet de la Nuit,* mais Jean Cambefort (2) y a certainement travaillé. Lully et Lambert doivent y être aussi pour quelque chose (3).

Avec le ballet des *Noces de Pélée et de Thétis,* comédie italienne entremêlée d'entrées de ballet, représentée en avril 1654, nous nous trouvons en présence d'une œuvre de ce Carlo Caproli ou Caprole, connu aussi sous le nom de Carlo del Violino, auquel le roi, en cette même année 1654, et vraisemblablement comme gage de sa satisfaction, accordait la charge de maître de la musique de son cabinet (4). Caproli appartenait à la troupe italienne débarquée à Paris le 26 janvier 1654 sur les instances de Mazarin (5). Il est un des deux ou trois compositeurs ultramontains dont l'influence sur la formation de Lully apparaît manifeste.

Le résident de Toscane, Giovanni-Filippo Marucelli (6) adressait en la circonstance au grand-duc Ferdinand, des détails qui nous montrent tout l'intérêt que le roi prenait à ce ballet. Dans une lettre, peut-être antérieure, mais expédiée le 10 avril, Marucelli raconte que Louis XIV est revenu de Vincennes à St-Germain, où il a séjourné du lundi au mercredi de Pâques pour répéter le ballet. Il annonce une autre répétition pour le 11 ; la première doit avoir lieu le lundi suivant; mais on ne dansa le ballet que le mardi 14.

Le correspondant du duc de Toscane s'extasie sur le spectacle et son enthousiasme ne le cède en rien à celui des gazetiers français (7). Ce fut de tous points admirable : « il grande numero delli assistenti resto interamente appagato dell' exquisitezza della musica, della vaghezza dell' ingressi de Balli et della varieta et richezza delle scene et delle machine. » (8). Natu-

(1) 1re Partie, 7e entrée ; 2e Partie 1re, 3e et 6e entrées.

(2) *Le Récit de la Nuit* est, en effet, de Cambefort. Tome V, de la collection Philidor, pp. 3 et suiv. (Bib. du Conserv.)

(3) Dans la dédicace au roi du T. IV de sa collection, Philidor énumère les principaux compositeurs de la musique des ballets de cour. C'étaient Mollier, Mazuel et Verpré pour les « symphonies », Cambefort, Chancy et Boësset pour le « vocal ».

(4) Ms fr. 10252, f° 147. Le texte est fort élogieux pour Caproli. Voir aussi J. Ecorcheville : *Vingt suites d'orchestre du* XVIIe *siècle français,* p. 25.

(5) Sur les difficultés que Caproli eut à surmonter pendant la Fronde, cf. Nuitter et Thoinan : *Les Origines de l'Opéra français,* pp. XLIII-XLIV.

(6) Giovanni-Filippo Marucelli, frère du célèbre érudit italien, était secrétaire d'état du grand-duc de Toscane ; il fut résident pour ce prince de 1641 à 1666. Les documents relatifs à sa correspondance parisienne ont été relevés à Florence par M. Henry Prunières. *Mediceo,* 4658.

(7) Loret annonce le ballet à la date du 11 avril ; il en reparle le 18, p. 45. *Gazette,* avril 1654.

(8) *Mediceo,* 4658.

rellement, l'admiration alla d'abord au roi qui, à six reprises différentes, paraissait dans les entrées. Mazarin ne put assister aux représentations, retenu qu'il était dans ses appartements par des coliques néphrétiques (1).

De son côté, Loret vante « Torel », l'habile machiniste et décorateur Torelli, l'auteur de ces arcades rocheuses, de ces grottes profondes, de ces palais à pilastres parsemés de pierreries dans lesquels se déployait la magie des costumes ; ceux-ci, le gazetier les a « comptés sur ses propres doigts » et il en estime le nombre à 233, pas un de plus, pas un de moins (2). Ceux que portait Lully méritent de retenir un peu notre attention (3).

Au 1er acte (2e entrée), on voyait surgir quatre magiciens et quatre sorcières au nombre desquelles figure le Florentin. Dans les mascarades, entrées bouffonnes, scaramouchades et pantalonnades, les rôles de femmes étaient, en effet, toujours tenus par des hommes (4). Les magiciens et sorcières des *Noces de Pélée* revêtent des costumes chinois ; « ils avoient, dit l'Argument, des dragons sur leurs testes qui formoient leurs coiffures » (5) ; ils étaient littéralement caparaçonnés « de talc couleur de feu sous des feuilles d'or ». Cuirassés de plaques comme de fantastiques coléoptères, avec des masques chinois appliqués à la poitrine et aux genoux, le chef surmonté de dragons écailleux, les magiciens et les sorcières appartiennent au style pagode le mieux caractérisé (6).

Dans la 4e entrée, Lully représente une furie (7). Il danse avec ses « horribles sœurs » un pas « dont la beauté estoit encore augmentée par leur mesure extraordinaire. » (8) Couvert de flammes en broderie d'or, coiffé de serpents, il portait d'une main deux serpents et de l'autre un flambeau allumé. Puis, au IIIe acte (8e entrée), il revient dans la troupe des douze académistes du centaure Chiron. Bien curieux ces « académistes ». Ils sont travestis en Indiens, au costume bariolé de plumes tricolores, bleu, blanc, rouge. « Ils avoient à la main de petits tambours faits en forme de miroirs qu'ils frappoient en cadance avec beaucoup d'agilité et de justesse. » (9). Le roi figure dans ces deux entrées, et c'est Hesselin-Chiron qui, pour divertir Pélée, mène la danse des académistes (10).

(1) Loret. *Ibid.*

(2) Lettre du 18 avril 1654. *Voir Décorations et Machines aprestées aux Nopces de Thétis, Ballet royal, Représenté en la salle du Petit Bourbon, par Jacques Torelli, inventeur.* Cabinet des Estampes et Institut. Q *bis* 81.

(3) Ces costumes nous ont été conservés dans une précieuse collection de la Bib. de l'Institut, dans laquelle les « habits » se présentent en *couleurs*, découpés et collés sur parchemin. Bib. de l'Institut, in-fo N. 196. Nous saisissons l'occasion qui nous est offerte pour adresser tous nos remerciements à M. Bouteron qui a bien voulu nous seconder dans nos recherches.

(4) Déjà dans le *Ballet de la Nuit*, Lully représentait une des trois Grâces.

(5) *Description particulière du grand Ballet et Comédie des Nopces de Pélée et de Thétis...* Bib. de l'Institut, N, 196, p. 4.

(6) Le costume de sorcière porté par Lully occupe le recto du fo 9.

(7) Le costume porté par Lully se trouve au fo 18 du recueil précité de la Bib. de l'Institut.

(8) *Ibidem*, p. 7.

(9) *Ibidem*, p. 13.

(10) Baptiste n'était pas le seul « officier » de la musique royale qui paraissait dans ce ballet. Verpré et Lambert y dansaient aussi, et Cambefort portait un superbe costume de Pallas.

Les recueils iconographiques auxquels nous empruntons la description de ces divers costumes n'offrent pas seulement un intérêt de curiosité. Ils viennent à l'appui de ce que nous savons déjà par les théoriciens des ballets de cour. Ils confirment, de la façon la plus précise, le caractère de pantomime que revêtaient ces divertissements. Le dessinateur a, pour ainsi dire, saisi au vol les personnages dont il trace l'image. Les chasseurs courent, le javelot à la main, ou bien soufflent dans une trompe; le bandit braque son pistolet d'un geste agressif; le soldat fait mine de tirer sa rapière; le peureux s'effare, les cheveux hérissés, les yeux hagards, dans une attitude d'effroi très réaliste. Il y a dans la pose incurvée et engageante des Grâces un symbolisme extrêmement expressif, comme aussi dans l'allure frénétique des Furies. On le voit, le ballet ne consiste pas en un défilé de danses en costumes: il comporte une série d'actions mimées; c'est bien la « représentation muette » dont de Pure nous entretient (1).

Dans les rôles qu'il remplissait, Baptiste avait donc à faire montre, non seulement d'un talent chorégraphique extrêmement varié, mais encore d'une grande souplesse d'acteur (2). Jusqu'à présent, il a surtout dansé aux sons d'une musique qui n'était pas la sienne. Voici que, maintenant, il dansera sur sa propre musique.

Le ballet du *Temps,* dansé par le roi le 30 novembre 1654, est vraisemblablement de sa façon (3). Lully y figure dans quatre rôles différents, en « colporteur », en « heure », en « siècle » et en « soleil »; le divertissement durait 5 à 6 heures et se passait, au dire de Loret, dans la salle des Gardes du Louvre (4). L'année suivante, le 4 février, nouveau ballet royal consacré aux *Plaisirs* et divisé en deux parties, dont l'une célèbre les délices de la campagne tandis que l'autre est réservée aux divertissements de la ville. Baptiste va participer avec le roi, les ducs d'Anville et de Roquelaure, MM. de St-Aignan et de Genlis à la *Mascarade des Plaisirs champêtres* (5). Costumé d'abord en « satyre » (7e entrée), il revient à la dernière entrée

(1) C'est une représentation muette (le ballet) où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles. (De Pure: *Idée des spectacles,* XI, p. 209, voir aussi p. 215.) Le père Ménestrier, dans son traité des *Ballets anciens et modernes,* définit ainsi le ballet : « Ce sont les actions, les mœurs, les passions que l'on exprime en ces danses figurées par les cadences harmoniques et les mouvements réglés des gestes, des actions et des figures », p. 40.

(2) Aussi, peut-on s'étonner de voir Guichard, vingt ans plus tard, contester à Lully ce talent pour l'action que tous les autres contemporains lui reconnaissaient unanimement : « ... il ne doit pas se piquer d'estre capable de former des élèves pour bien chanter et actionner. Ce sont deux talents qu'il ne possède pas. » Factum pour Jean Granouilhet. Bib. nat. 4° Fm 14285.

(3) La musique de ce ballet qui se trouve sans nom d'auteur dans le T. VI de la collection Philidor, figure comme ballet de Lully dans le recueil ms de la Bib. nat. coté Vm. 6 I. (in-f°.)

(4) Loret. Lettre du 5 décembre 1654, pp. 160-161.

(5) C'était la fameuse entrée de Pan, accompagné de satyres, dont Loret s'émerveille :

« Aussi depuis le temps d'Astrée
S'est-il jamais fait une Entrée
Capable d'imiter de près
Celle de Pan, Dieu des Forêts ».

(*Muze historique* du 13 février 1655, p. 23.)

de la 1re partie sous les traits d'un « Egyptien ». Ces Egyptiens paraissent dans le crépitement des castagnettes et le bourdonnement des tambours de basque, et dansent « avec une grande bouffonnerie ». Au surplus, ainsi que nous le verrons par la suite, c'est dans les entrées comiques, dans les postures extravagantes qu'excelle le Florentin. On lui confie encore deux autres rôles; il fait un « débauché » sortant du cabaret (1re entrée de la 2e partie), rôle qu'il devait jouer au naturel, et, sous ce travestissement, il adresse au souverain des conseils de morale. Puis (8e entrée), il prend place dans le divertissement des *Oublieux*. Le comte de St-Aignan passait pour l'inventeur de ce ballet « si galant et si jovial », dont Benserade avait écrit les vers (1).

Si le carnaval de 1655 s'écoula fort joyeusement (2), le printemps ne lui céda en rien; Loret, dans sa *Gazette* du 8 mai 1655, parle d'un certain *Dialogue de la Guerre et de la Paix* chanté chez Monsieur, frère du roi, par St-Elme et la signora Anna Bergerotti:

« ...ce qu'ils chantèrent alors,
Digne d'avoir bien de la vogue,
C'estoit un charmant Dialogue
De la Guerre, avecque la Paix,
Un des beaux qu'on chanta jamais,
Et dont l'air, presque à l'improviste,
Fut noté par le sieur Baptiste. »

Remarquons que c'est là le premier passage de Loret qui contienne le nom de Baptiste; c'est aussi la première fois qu'apparaît une allusion directe au talent de Baptiste compositeur. Un peu plus tard, le mariage de Laure Martinozzi, nièce de Mazarin et sœur de la princesse de Conti, allait provoquer de nouveaux divertissements. La « demoiselle Martinozzi » épousait Alphonse d'Este, fils du duc de Modène, et le 30 mai 1655, par ordre exprès du roi, un ballet était improvisé à Compiègne.

« Outre les atours magnifiques,
Les Bals, les Festins, les Muziques,
Hesselin fort aimé de moy,
Intendant des plaisirs du Roy,
Par une intervention artiste,
Prépara, presque à l'improviste
(Pour montrer qu'il a bon cerveau),
Un Balet plaizant et nouveau. » (3).

Ce « grand Ballet des *Bienvenus* » divisé en deux parties, consistait en une manière d'épithalame en l'honneur des jeunes époux. Lully y paraissait

(1) Loret. Lettre du 6 février 1655, p. 21. On admira fort la sérénade d'Hesselin. Ce ballet fut repris le 7 et le 8 février. (Beauchamps, *Recherches sur les théâtres*, III, pp. 139-140.)

(2) « Il se fit plusieurs bals..... Il y eut une grande fête chez le chancelier Séguier et les plaisirs furent fréquents, parmi tout la belle jeunesse. » Motteville. *Mémoires* (Ed. Poujoulat), p. 446.

(3) Loret. Lettre du 5 juin 1655, p. 81.

dans des rôles très différents, affirmant, de la sorte, sa souplesse à passer du « plaisant au sévère ». Il représente (3e entrée) un des quatre nobles Vénitiens que la République de Venise envoie pour féliciter les mariés, et là il fait haute figure tout comme dans la 8e entrée où il incarne un « Héros de Roman » ressuscité à la même occasion. Mais, dans la 2e partie, à côté du danseur, nous allons retrouver le compositeur et le metteur en scène. Cette 2e partie débute, en effet, par un « Récit crotesque italien, partie de voix, partie d'instrumens, représentez par des personnages bizarrement vestus, avec quantité de postures et plaisantes actions du corps. » (1). Ce « récit crotesque » réunit les noms de Baptiste, de du Moutier, de Lambert, de Lerambert, de Des Airs et de Laleu, et le livret de Ballard en attribue de façon expresse l'invention à Baptiste « Intendant de la Musique instrumentale ». Nous pouvons juger des costumes portés dans ces récits et musiques grotesques par les dessins coloriés des *Festes de Bacchus* (1651) conservés au Cabinet des Estampes (2). On y voit un joueur de luth au chef recouvert d'une tête de bête ; un joueur de triangle se cache sous la dépouille d'un lion, tandis qu'un personnage à hure de sanglier frotte un singulier monocorde dont la partie supérieure est recouverte d'une poupée à jupe d'un effet assez comique. Le « récit crotesque » des *Bienvenus* n'utilisait que des professionnels, comme aussi la 7e entrée du même ballet consacrée à Momus, dieu des Bouffons, où Baptiste s'abandonnait à toutes les folies en compagnie de Mollier, de Lambert et de Dolivet. C'est en pareille circonstance que, pour employer l'expression de Loret, il « capriolait » à miracle ; il était déjà le facétieux Scaramouche, le désopilant Trivelin qui fera éclater de rire le roi. Par contraste, la dernière entrée ne rassemble que des grands seigneurs, et se déroule pompeuse et compassée (3).

Mais Baptiste attire toujours davantage l'attention. Nous en avons la preuve dans ce fait que Loret va maintenant le citer au cours de la plupart de ses descriptions de ballets. De plus en plus, il se trouve placé en vedette et les circonstances politiques favorisent l'accroissement de sa réputation. En 1656, la rentrée à Paris du roi victorieux, la certitude où l'on est que la Fronde agonise, prédisposent la cour et la ville à s'amuser. Les fêtes de toutes sortes s'accumulent, mariages princiers, arrivée d'illustres personnages. Le carnaval s'annonce particulièrement brillant et *Psyché* ouvre gaiement une année de liesse.

Ce ballet qui fut dansé par le roi le lundi 17 janvier, « dans une salle grande et claire », est, comme les précédents, l'œuvre collective des musiciens de la cour (4). Cependant, grâce à une indication précieuse, il est possible d'attribuer avec certitude à Lully la composition d'une longue scène

(1) Livret du *Grand Ballet des Bienvenus*, Paris, R. Ballard, 1655, p. 6.

(2) *Ballet du roy des Festes de Bacchus*, Cabinet des Estampes, petit in-fo. Pd 74, 4634. On trouvera les costumes d'une « musique grotesque » aux folios 69, 70 et 71.

Le ballet *Le Sérieux et le Grotesque* (1627) contient une « Sérénade grotesque » dont les instruments sont des « vielles, trompes marines, lanternes, grils, jambons et pieds de pourceau. » (*Bulletin du Bibliophile*. N° 525, p. 1064.)

(3) Il semble que ce soit là une règle à peu près générale, bien qu'on puisse en signaler quelques exceptions. Mais, d'ordinaire, les entrées bouffonnes sont presque exclusivement confiées aux professionnels, à l'exclusion des grands seigneurs.

(4) *Muze historique*. Lettre du 22 janvier 1656 ; le récit de la Constance : *Amans*

Costume porté par Lully dans le « Ballet de la Nuit » (1653). (Bibliothèque de l'Institut.)

Costume porté par Lully dans le « Ballet de la Nuit » (1653). (Bibliothèque de l'Institut.)

Costume porté par Lully dans le « Ballet des Noces de Pélée et de Thétis » (1654). (Bibliothèque de l'Institut.)

Costume porté par Lully dans le « Ballet des Noces de Pelée et de Thétis » (1654). (Bibliothèque de l'Institut.)

fort curieuse qui forme la 12e entrée de la seconde partie : « *Un antre s'ouvre. Pluton parest sur son trône environné de démons. La Crainte, le Soupçon, le Désespoir et la Jalousie font un concert italien soutenu de divers instruments. — Composé par le Sieur Baptiste.* » (1). C'est une longue scène infernale comme les compositeurs italiens aimaient à en placer dans leurs opéras, et où, tour à tour, *il Sospetto, la Gelosia, il Timor, la Disperazione* expriment avec véhémence la douleur d'aimer, pendant que le chœur « di Passioni Amorose » se lamente.

Les différents rôles, à l'exception de celui de la *Crainte* qui était confié à Meusnier St-Elme, étaient chantés par des artistes italiens : la signora Anna Bergerotti faisait la *Jalousie,* le signor Rondi, le *Soupçon* et le signor Tagliavacca, le *Désespoir.*

Nous avions déjà vu nommer Lully dans le ballet des *Bienvenus* comme l'auteur d'une entrée bouffonne. Ici nous le voyons composer une œuvre absolument italienne d'inspiration ; ce qui pourrait nous confirmer dans cette pensée qu'il est bien l'auteur des grandes scènes italiennes d'*Alcidiane* et de la *Raillerie,* dont nous parlerons plus loin. Le côté comique n'était pas exclu de cette entrée, c'est même lui qui frappa le plus le bon Loret.

« Celle du Monarque Pluton,
Qui se fit sur le grave ton,
Fut sans contredit, ni doutes,
La plus admirable de toutes,
Par les postures des démons
Qui s'élevaient haut comme monts. » (2).

Parmi ces diables bondissant et « temoignant par une danse toute extraordinaire que l'Amour inspire sa gayeté jusqu'aux enfers », nous voyons figurer Lully. Il prenait part, également aux côtés du Roi, à la 12e entrée de la première partie sous le costume d'un esprit folet (3). Il paraissait aussi avec Lambert parmi les Bacchantes qui déchiraient Orphée et couraient en tous sens

« Avec leurs tambours et cymbales
Qui résonnaient par intervalles. »

Psyché eut un immense succès. Benserade avait su réunir en ce ballet toutes les entrées (4) susceptibles d'exciter l'enthousiasme des spectateurs.

qui commencez à pousser des soupirs, se trouve dans un recueil d'airs de Boesset à la Bibliothèque nationale, Vm7 501.

(1) *Ballet de Psyché.* Ballard. 1656, in-4°. Bib. nat. Yf. 842.

(2) *Muze historique* : Lettre du 29 janvier 1656.

(3) *Muze historique* :

« Celle des six esprits folets
Valait seule quatre balets. »

(4) Parmi ces entrées la septième était formée par sept instrumentistes qui donnèrent un concert.

« Leur harmonie eut des appas
Mais iceux ne dansèrent pas. »

Parmi ces musiciens figure « Couprain » qui devait se trouver depuis peu à Paris.

Ses vers délicats pour les personnages, les récits de la Constance et de la Gloire, et le charmant dialogue de Flore et de Zephir font de ce ballet un chef-d'œuvre du genre.

On ne saurait en dire autant de la *Galanterie du temps* qui fut donnée pour la première fois le 14 février. Les vers en sont vraiment trop médiocres pour qu'on puisse les attribuer au poète raffiné de la *Nuit* et *d'Alcidiane*. D'ailleurs, comme le dit la *Gazette* du 14 février, ce n'était qu' « un petit balet », un de ces divertissements improvisés à l'égard desquels on ne saurait se montrer trop sévère. Beauchamps et Lully avaient « inventé » les entrées, et la musique semble être de Baptiste (1). En tout cas, celui-ci s'attire les compliments de Loret qui se fait lui-même l'écho des réflexions élogieuses inspirées aux courtisans par ses singeries et son entrain endiablé :

« Et l'inventeur, le sieur Baptiste,
Se montra si parfait copiste
De Trivelin et de ses tours
Qu'on tînt de luy cent beaux discours. » (2).

Si les gens du bel air tenaient de tels discours sur les mérites de Baptiste, Benserade lui-même ne ménageait pas les louanges à son heureux collaborateur. On sait, c'est le propre biographe du poète qui nous le dit, que Benserade, « avec un art qui lui étoit singulier, décrivoit le caractère de celui qui dansoit et le confondoit avec le personnage représenté » (3). Benserade excellait dans ce jeu d'allusions, et il nous a laissé de fines peintures, délicatement enlevées, de presque tous les danseurs de ses ballets. Ces portraits font l'objet des vers que l'on distribuait aux spectateurs et qui constituent comme de petits leitmotive littéraires. Seulement, et c'est là un fait digne de remarque, les vers ne sont ordinairement consacrés qu'au roi et aux personnes de qualité ; les professionnels ne paraissent pas dignes d'exciter la muse du poète, et, en ce qui les concerne, le « personnage représenté » doit, semble-t-il, éclipser totalement l'interprète. Tout au plus, Benserade se permet-il de rares exceptions à l'égard de Du Manoir, de Lambert (4). Au contraire, dès qu'il est question de Baptiste, Benserade le traite comme un grand seigneur ; il l'écrase de louanges et prend vis-à-vis de lui une attitude de courtisan.

Voici, par exemple, le Ballet de l'*Amour malade*, dansé par le roi le 17 janvier 1657 dans la grande salle du Louvre (5). Les 10 entrées de ce ballet constituent, à proprement parler, une cure prescrite à l'amour malade par deux grands médecins, le Temps et le Dépit. La Raison occupe les fonc-

(1) V. Fournel. *Loc. cit.* II. pp. 439-441.

(2) Loret. Lettre du 5 mars 1656. Le ballet fut dansé à nouveau le 3 mars chez Mazarin.

(3) Voir l'introduction du Tome II, des *Œuvres* de Benserade, édition de 1697.

(4) Ainsi, dans le Ballet de *Cassandre* (1651), il y a des vers pour Lambert ; on en trouve encore dans celui des *Plaisirs* (12e entrée). Mais ces vers ne font aucune allusion au personnage réel ; ils ne visent que le rôle.

(5) Beauchamps. *Loc. cit.* III, pp. 142-143. Mazarin assistait à ce ballet. C'est au sortir de la fête qu'il apprit la mort de Mme de Mercœur, sa nièce. (Motteville, p. 455.)

tions de garde-malade. Lully avait écrit la musique de ce divertissement (1), et il y joue le rôle de Scaramouche. Sur la musique, les gazettes n'ont que des éloges :

« Là s'entendent des Harmonies
Dont les douceurs presque infinies
Procèdent des acords charmans
De plus de soixante instrumens
Avec les voix rares et belles
De trois mâles et trois femelles. » (2).

De son côté, Benserade va donner à Baptiste un magistral coup d'encensoir. Voyez la 5e entrée où « onze docteurs reçoivent un docteur en asnerie qui, pour mériter cet honneur, soutient des thèses dédiées à Saramouche. » Benserade écrit : « Pour Baptiste, compositeur de la Musique du Balet, représentant Scaramouche :

« Aux plus sçavans docteurs je sçai faire la loi
Ma grimace vaut mieux que tout leur préambule,
Scaramouche, en effet, n'est pas si ridicule,
Ni si Scaramouche que moi. » (3).

Ne voilà-t-il pas une affirmation catégorique de la supériorité de Baptiste ?

Le Florentin se montrait si drôle que Loret écrivait, à propos de cette entrée :

« Onze Dottours et Scaramouche
Pourroient enjoüer une souche
Tant Scaramouche et ces Dottours
Font en ce lieu de rares tours. » (4).

Les éloges se précisent et se complètent l'année suivante, à l'occasion du Ballet royal d'*Alcidiane*, ballet en trois parties, dansé par Louis XIV, le 14 février 1658, et qui empruntait son sujet au poétique roman de Polexandre, le conquérant de la « Princesse lointaine » Alcidiane. Si, comme nous l'apprennent les gazettes, la musique de ce ballet est de la main de Baptiste, il n'est pas invraisemblable que Boësset y ait collaboré (5). On y rencontre une sorte de précédent au fameux duo de la musique française et de la musique italienne du Ballet de la *Raillerie ;* c'est un « concert à la cour d'Alcidiane » en italien et en français avec des récits dans l'une et

(1) La musique de ce ballet est dans le Recueil Vm6 de la Bib. Nat. (T. I.) et dans le T. XV de la collection Philidor.

(2) Loret. Lettre du 20 janvier 1657, p. 9.

(3) *Œuvres* de Benserade. II, p. 178.

(4) Loret. Lettre III du 20 janvier 1657, p. 10.

(5) On se reportera à ce que nous avons dit plus haut sur le caractère collectif de la musique des ballets. La musique d'*Alcidiane* figure, sous le nom de Lully, dans le T. I du Recueil Vm6, de la Bibliothèque nationale et aussi dans le T. VIII de la collection Philidor. Nous ne savons sur quels documents se fonde M. A. Hervé pour l'attribuer à J.-B. Boësset (A. Hervé. *Les Boësset. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1888, p. 317).

l'autre langue, chantés respectivement par Mlle de la Barre et Mlle Hilaire.

Après avoir (4e entrée) rempli le rôle d'un « Balladin ridicule », Lully reparaît lors de la 7e entrée et représente le capitaine d'un des partis qui vont se livrer à une petite guerre afin de distraire Alcidiane. Or, lisez les vers que Benserade décoche au capitaine « Baptiste Lully » :

« Au lieu de m'emporter, j'aurai meilleure grâce
D'être modeste sur ce point,
Sans me vanter ici que le siècle n'a point
De capitaine qui me passe.
Mais rendons-nous justice et voions, après tout,
Qui peut mériter des louanges parfaites,
Les choses dont je viens à bout,
César même les eût-il faites. » (1).

Un pareil dithyrambe ne serait pas déplacé à l'égard du roi lui-même. Comparé à César, Lully est, décidément, un grand personnage. De la Porte, dans ses *Anecdotes dramatiques,* a même raconté une anecdote qui nous montre, à propos d'*Alcidiane,* Baptiste faisant dire au souverain qui s'impatiente : « Le roi peut attendre. » (2). On le sait expert en toutes choses, et, successivement, « Démon » (2e partie, 6e entrée), « Faune » (3e partie, 2e entrée) pendant un concert rustique où les meilleurs flûtistes de la musique royale soufflent dans leurs pipeaux, Baptiste danse dans la dernière entrée avec le roi sous le costume d'un Maure. L'importance des symphonies avait frappé Loret qui s'étend copieusement sur le nombre des instruments, 80 et même 84, assure-t-il ; il y avait là 36 violons, des flûtes, clavecins, guitares, théorbes, luths et « des violes de surplus » :

« Et certes, pour l'art muzical,
Je serois un franc Athéiste
Si je ne croyois que Baptiste
Nonobstant les vieilles chansons
Est un des célèbres garçons
Pour la rare et grande harmonie
Qu'eût jamais produit l'Auzonie (l'Italie).
Puisque c'est luy qui, tout de bon,
Pour plaire à Louis de Bourbon
Ingénieuzement assemble
Tant de sons diférans ensemble. » (3).

Il n'y a qu'une voix : Baptiste est inimitable et Benserade le fera clairement comprendre dans les vers de son Ballet de la *Raillerie* dansé par le roi, le 19 février 1659. Attentif à profiter de l'actualité, le Florentin intro-

(1) Benserade. *Loc. cit.* p. 190. — Ces vers ont déjà été publiés par MM. Nuitter et Thoinan dans leur ouvrage sur les *Origines de l'Opéra français,* p. LIII.

(2) *Anecdotes dramatiques,* T. I, p. 31.

(3) Loret. Lettre VII du 16 février 1658, p. 27. — La reine Christine de Suède, bien qu'on la tînt à l'écart depuis le meurtre de Monaldeschi, assista à ce ballet. — (Motteville. *Mémoires,* p. 462.)

duit dans ce ballet un « Intermède de la musique française et de la musique italienne », où de fines railleries sont confiées aux voix enchanteresses de Mlle de la Barre et d'Anna Bergerotti « ce trésor venu d'Italie » ainsi que l'exprime le lyrique Loret. Dans la 8e entrée, on met en scène des « contrefaiseurs » et des échos. Benserade ne manque pas d'encenser Baptiste chargé du rôle d'un « contrefaiseur ». Lui seul peut imiter autrui, mais nul ne peut l'imiter :

« Chacun de nous a du mérite en soy
Et ce sont des talens différens que les nostres.
Les autres, quand je veux, sont contrefaits par moy
Mais je ne me voy point contrefait par les autres. » (1).

Le carnaval de 1660, endeuillé par la mort de Gaston d'Orléans, ne voit paraître aucun ballet. Ce n'est qu'après le mariage du roi avec l'infante Marie-Thérèse que les fêtes reprennent leur cours un instant interrompu. Mais le chômage de l'hiver et du printemps n'enrayait en aucune façon l'activité débordante de Lully, et après l'entrée solennelle de la jeune reine à Paris, le 26 août, il fait ses débuts à la Merci comme musicien d'église. A la fin d'août, les deux reines, Marie-Thérèse et la reine-mère, s'étant rendues à la Merci pour la fête de St-Raymond en qui le monastère révérait un de ses patrons, entendirent d'abord la harangue d'un des Pères, puis « un Motet de Musique, admirablement harmonique », qui célébrait le double événement dont la France se réjouissait, la paix des Pyrénées et le mariage royal. Ce motet était de Lully et c'est probablement là sa première composition de musique religieuse :

« Baptiste en était l'inventeur,
En cet art assez grand docteur,
Et qui, touchant les sinfonies,
Est un de nos plus beaux génies. » (2).

Le Motet « pour le Mariage et pour la Paix » parut si réussi que, la semaine suivante, on l'exécuta de nouveau, mais cette fois, à la chapelle royale après un motet de Gobert. Loret, d'abord un peu réservé sur les mérites de Baptiste musicien d'église, se rattrape lors de la seconde audition ; il a entendu causer, dans son entourage, et, à présent, les épithètes les plus louangeuses se pressent sous sa plume :

« Et fait par le fameux Baptiste,
Garçon admirable en son art. » (3).

On devait la composition du motet en question à l'initiative et à la générosité d'un des bienfaiteurs de la Merci, M. Bernard (4).

(1) *Ballet de la Raillerie*. R. Ballard, p. 22. Bib. nat. Y 6034.
(2) Loret. Lettre du 4 sept. 1660, p. 138.
(3) *Id.* Lettre du 18 sept. 1660. p. 145.
(4) Ce M. Bernard avait organisé à la Merci, en août 1658, un grand concert pour célébrer l'heureuse guérison du roi.

Le mois de novembre ramena les fêtes mondaines avec l'opéra de *Xercès*, du vénitien Francesco Cavalli, représenté le 22 novembre dans la haute galerie du Louvre. Marucelli nous apprend que le roi quittait Vincennes le 20, afin d'assister à la représentation. Lully avait été chargé d'ajouter à cette œuvre des entrées de ballet; il en composa six qui méritèrent l'approbation du correspondant florentin, puisqu'il traite les ballets « d'assai vaghi » (1), et dont les deux premières, en manière d'hommage à la jeune reine, introduisaient des basques et des danses espagnoles. Le *Serse* de Cavalli était du reste un spectacle d'attente, que l'on donnait pour faire patienter le public jusqu'à l'*Ercole amante* (2). Il ne semble pas que Lullly ait paru dans les entrées de ballet de *Xercès;* aucune gazette ne mentionne son nom parmi « les plus habiles danseurs de France ». Loret s'émerveille sur la splendeur des décorations que Torelli avait préparées dès le mois de mai, et sur les talents d'Anna Bergerotti, mais il ne souffle mot de Lully (3).

Nous réentendrons parler de Baptiste le mois suivant. On avait repris les bals. Un soir que Francœur, le « confiturier de la cour », s'était particulièrement distingué en approvisionnant la « collation » de grands bassins de confitures, d'oranges de Portugal, de citrons doux, de limonades, caramels et grenades, le tout « d'un goût sans égal » et fourni de franc cœur, remarque Loret qui cultive aisément le calembour, les hôtes du roi entendent une symphonie après laquelle Legros chante, soutenu de deux théorbistes. Puis, on danse un ballet:

« Ensuite, on dansa le Balet
Peu sérieux, mais très folet,
Surtout dans un Récit Turquesque
Et dont Baptiste étoit Auteur
Que sans doute tout spectateur
En eut la rate épanouye
Tant par les yeux que par l'oüye. » (4).

Nous ne savons de quel ballet il est ici question; aucun des divertissements antérieurs ne contient de récit turquesque (5), susceptible d'identifier le ballet de décembre 1660. Il s'agit là, vraisemblablement, d'un petit ballet improvisé (6). Beauchamps signale justement, à la date du 15 décembre,

(1) Marucelli. Lettre du 20 novembre 1660. *Mediceo*, 466.

(2) Marucelli. *Loc. cit.*

(3) *Gazette*, 27 novembre 1660, p. 1119. — Loret. Lettres du 4 octobre, 27 novembre et 11 décembre 1660. — Beauchamps. *Loc. cit.*, III, p. 150. — La représentation durait plus de huit heures, et les plus belles tapisseries de la couronne décoraient la salle.

(4) Loret. Lettre 50 du 18 décembre 1660. p. 198.

(5) Le ballet de la *Revente des habits* contient un récit turquesque. Mais nous n'avons pu établir avec certitude la date de ce ballet qui se place entre 1655 et 1661.

(6) Ces ballets improvisés étaient très fréquents. Beauchamps en enregistre deux en 1656, un ballet, inventé sur le champ et dansé par le Roi dans l'appartement de la Reine, le 5 janvier ; un autre inventé en peu de temps, et dansé également au Louvre par le souverain, le 14 février. (Beauchamps, III, 141.)

On en trouve un autre concerté seulement du jour précédent, le 19 janvier 1662, chez Madame. (*Gazette*, 16 janvier 1662, p. 98.)

un ballet de 12 entrées qui fut dansé dans l'appartement du roi au Louvre; or la fête relatée par Loret, à la date du 18, se passe précisément dans les appartements et il y a tout lieu de croire que le ballet au « récit turquesque » n'est autre que celui du 15 décembre (1). Il fallait bien se dédommager du triste carnaval de 1660; aussi celui de 1661 présenta-t-il un vif éclat. Les 19 et 22 février, le roi dansa au Louvre le Ballet de l'*Impatience* (2) dont le dispositif, avec prologue et épilogue, annonce déjà l'opéra; les chanteurs italiens venus à Paris pour la représentation de *Xercès* y participaient, et Lully en avait écrit la musique. Dans le « récit crotesque » de la 3e partie, le Florentin se retrouve au milieu de ses compatriotes Assalone, Bordigone, Meloni, Piccini, Chiarini, mais, cette fois, il ne figure plus parmi les danseurs de l'entrée; il compte au nombre des musiciens, avec la Barre, Vincent et Itier, et joue de la guitare (3). Voici donc un document explicite qui vient à l'appui de ce que dit Lecerf, au sujet du goût de Lully pour la guitare, dont un vieux cordelier lui aurait appris à jouer. « Lulli commença par cet instrument, et la guitare plus à la mode qu'aucun autre en Italie, et celui dont on y joue le mieux, fut celui qu'il connut d'abord. Il conserva le reste de sa vie l'inclination à en jouer. Il ne disoit point qu'il sçut dès lors ce que c'étoit que le violon. » (4). Lecerf rapporte, plus loin, que, lorsque Baptiste voyait une guitare, « il s'amusoit volontiers à battre ce chaudron-là, duquel il faisoit plus de cas que les autres. » (5).

Mais sa collaboration au ballet de l'*Impatience* ne se borna pas à celle du compositeur et du guitariste: il danse à deux reprises (6) à la suite du roi, puis (3e partie, 3e entrée), il joue encore un rôle noble, celui d'un des chevaliers de l'ancienne Chevalerie. Enfin, la 4e partie (3e entrée) lui permet de revenir à la note comique en faisant un aveugle. N'oublions pas qu'en ce temps-là, on trouvait très drôle de s'amuser des infirmités d'autrui. L'entrée de ces aveugles se bousculant et trébuchant, faute de conducteurs, faisait rire aux larmes:

« Rien ne fut plus jovialiste
Que Beauchamp, Dolivet, Baptiste.
L'inimitable sieur Geffoy (Geoffroy)
Fit bien des fois rire le Roy
Ayant un béguin sur l'oreille
Et faisant l'aveugle à merveille. » (7).

(1) *Ballet à 12 entrées, dans l'appartement du Roi au Louvre*, le 15 décembre (Beauchamps, III. pp. 149-150.) — De son côté, Saint-Hubert classe parmi les « Petits Ballets » ceux qui comportent de 10 à 12 entrées. (St-Hubert, *loc. cit.* p. 5.)

(2) *Gazette*, 26 février 1661, p. 200. Loret, lettre 8, du 19 février 1661, p. 30, lettre 9 du 26 février 1661, pp. 34-35. Beauchamps, III, p. 151. Le ballet fut repris le 26 février. *Gazette*, mars 1661, p. 223.

(3) *Ballet royal de l'Impatience*. Paris. R. Ballard, p. 32.

(4) Le Cerf. *Comparaison*. pp. 183-184.

(5) *Id.* pp. 188-189. Lully joua encore de la guitare dans la 4e Entrée du *Ballet des Muses* (1666).

(6) 1re Partie, 1re Entrée. — 3e Partie, 3e Entrée.

(7) Loret. Lettre du 19 février 1661, p. 30. — L'entrée des Aveugles comportait toute une bande de musiciens, dont 2 vielles, 2 violons, 2 flûtes et 2 basses de violon. (Livret de Ballard, p. 38.)

Lully, avons-nous dit, avait composé la musique du ballet (1), mais, comme d'habitude, il s'était adjoint des collaborateurs, et Loret ne manque pas de le laisser entendre :

« Et le renommé Baptiste
Qu'on dit n'être plus grand juriste
A sur tout plein de tons divers
Composé presque de tous les airs ;
Toutefois je me persuade,
Sans que d'honneur je me dégrade,
Que Beauchamp, danseur sans égal,
Et Dolivet, le jovial,
En ont aussi fait quelques-uns. » (2).

En outre, le gazetier, d'ordinaire si louangeur pour les nobles danseurs, témoigne cette fois de quelque réserve (3), certains d'entre eux, plus reluisants qu'adroits, faisaient, certes, de leur mieux, mais n'atteignaient point à la perfection. Michel de Pure a laissé un passage qui montre combien les professionnels associés à ces amateurs devaient prendre de peine afin d'assurer une exécution passable : « Quel soulagement seroit-ce aux Verprez et aux Baptistes s'ils rencontroient des gens capables d'exécuter leurs pensées et de bien former un pas qu'ils auroient enseigné. Tout habiles, tout ingénieux qu'ils peuvent estre, ils sont bien embarrassés de la stupidité de la plus part des grands seigneurs et des personnes de qualité. Ordinairement, ils ne sont capables de rien et contraignent ainsi les plus adroits et les plus entendus maistres à retrancher de la force du pas, de la presteté du mouvement et des autres grâces de la Dance pour n'estropier pas une entrée par la différence de leurs pas et de leur action. » (4). Ces lignes jettent une lumière piquante sur la collaboration des gens de métier et des courtisans improvisés danseurs.

Les multiples mérites de Lully allaient recevoir la récompense de tant d'efforts dépensés à amuser le souverain. Le 19 mai 1661, Louis XIV le nommait « surintendant et compositeur de la musique de la Chambre », et les termes dans lesquels la *Gazette* enregistre cette nomination sont des plus flatteurs pour le Florentin : « Le Roy voulant conserver sa musique dans la réputation qu'elle a d'estre des plus excellentes par le choix des personnes capables d'en remplir les charges a gratifié le sieur Baptiste Lulli, gentilhomme florentin de celle de Surintendant et de Compositeur de la Musique de sa Chambre. » (5). En même temps, son camarade et associé

(1) La musique de l'*Impatience* se trouve dans le T. II du Recueil Vm6 de la Bib. nat. et dans le Tome X de la collection Philidor.

(2) Loret. Lettre du 26 février 1661, p. 35. L'indispensable Hesselin était conducteur de ce ballet, et toute la troupe des chanteurs italiens y participait.

(3) Parlant des personnes « de haute qualité » qui cherchaient à imiter le Roi, il déclare, en effet, qu'elles excellèrent « qui plus, qui moins ». Toutes n'avaient pas l'expérience de M. de Genlis ou de M. de Villeroy. (Fournel. *Loc. cit.* II, pp. 51-52.)

(4) De Pure. *Idée des Spectacles*, Chap. XI, p. 248.

(5) *Gazette*, 19 mai 1661, p. 480. Le *Répertoire historique et biographique de la Gazette de France*, publié par M. de Granges de Surgères (Paris, 1902) donne une

Lambert, dont le talent de chanteur servait en quelque sorte de point de comparaison, puisque le plus bel éloge qu'on pût faire d'un chanteur consistait à dire qu'il chantait « Lambertiquement » (1), recevait celui de Maître de la Musique de la Chambre.

Les deux charges occupées par Jean Cambefort étaient vacantes depuis la mort de ce dernier survenue au commencement de mai 1661. Cambefort fut enterré à St-Eustache le 5 mai 1661 (2). C'était un bon et vaillant musicien qui demeura jusqu'à la fin sur la brèche, car, quelques jours avant sa mort, au mois d'avril, il dirigeait encore l'office de Ténèbres aux Feuillants (3).

Devenu surintendant de la musique de la Chambre, Lully va redoubler de zèle et d'activité ; il compose la musique du ballet des *Saisons*, dansé par le roi le 25 juillet 1661, pendant le séjour de la cour à Fontainebleau (4), à l'occasion de la venue du comte Claude de Tott, ambassadeur de Suède. Sur la fin d'avril, en effet, la cour s'était rendue à Fontainebleau pour y passer le temps de la grossesse de la reine (5). Benserade s'inspirait fort heureusement ici de la circonstance. Son ballet, pastoral à souhait, est un divertissement de villégiature qui donnait prétexte à une importante machinerie. (Loret compte plus de 112 machines) (6). Chaque saison amenait un changement de théâtre et, tandis que Mlle Hilaire représentait la « Nymphe de Fontainebleau », Madame, entourée des beautés les plus en renom, remplissait le rôle de Diane. Le roi s'adjugeait ceux de « Cérès » et du « Printemps ». Quant à Baptiste, on le voyait avec St-Aignan et Verpré en « moissonneur » (4e entrée), puis en « Jeu », pendant l'entrée du Printemps (7).

La musique, qui laissait entendre :

« ...une angélique synfonie,
De douces voix et d'instrumens,

date doublement fautive : 21 mars 1661 (T. III. p. 461). — La nouvelle est datée de Fontainebleau. Voir Ms fr. 7651. (*Bienfaits du Roy*) f° 9v).

(1) Loret. Lettre du 19 février 1661. p. 30.

(2) Ms fr. 12526.

(3) Loret. Lettre du 23 avril 1661, p. 52.

« Camfort expert en Musique
Par pratique et par théorique
Et qui sert, dans ce bel Employ (maître de la musique du Roi)
Par quartier, dignement, le Roy. »

De son mariage avec Marie Auger, qui appartenait vraisemblablement à la famille de Paul Auger, le maître de la musique de la Chambre, naquirent cinq enfants, dont le dernier, une fille nommée Madeleine-Paule, vint au monde l'année de sa mort, le 3 février 1661. (Ms fr. 112526.) En 1656, Cambefort était survivancier d'Auger. Arch. nat. KK. 209.

(4) Motteville. *Mémoires*, pp. 509-510.

(5) La musique des *Saisons* se trouve dans le T. II du Recueil Vm61 et dans le vol. II des œuvres de Lully à la Bibl. du Conservatoire. — La *Gazette* donne la date du 26 au lieu de celle du 23 qui résulte du livret de Ballard. Elle annonce dès le 14 les préparatifs du Ballet (p. 684).

(6) Loret. Lettre 30 du 31 juillet 1661, pp. 118-119.

(7) Livret de R. Ballard ; l'entrée du Printemps était la 8e ; le Roi apparaissait suivi du Jeu, du Ris, de la Joie et de l'Abondance. (p. 18).

inspirait à Loret des vers où, moins heureux dans la forme que Benserade, il l'égalait presque par la qualité de l'éloge décerné au Florentin :

« Du susdit Balet que je vis,
On sçaura, par forme d'avis,
Que les airs sont du sieur Baptiste
Qui d'Orphée est un vrai copiste. » (1).

Nous avons vu plus haut que Renaudot, en annonçant l'élévation de Lully au poste de surintendant, le qualifiait de « gentilhomme florentin » ; il ne nous semble pas inutile de revenir sur la question de la prétendue noblesse du musicien, question que nous avons déjà abordée dans notre précédent article.

Lorsque, en décembre 1661, le roi lui octroie des *Lettres de naturalité*, aucune mention de noblesse ne figure dans l'acte, et les auteurs qui ont soutenu la thèse de Lully gentilhomme, Fétis et Denne-Baron, entre autres, se sont trompés en prétendant fonder leur assertion sur les termes de celui-ci. Cet acte, ils l'ont certainement mal lu. Que dit Fétis, en effet? « D'abord, les lettres de naturalisation qui lui furent accordées par Louis XIV... lui donnent le titre *d'écuyer*, et le déclarent fils de Laurent de Lully, *gentilhomme florentin*... (2).

Or, on ne lit rien de tel dans les *Lettres de naturalité*, et Fétis les a, sans doute, confondues avec le contrat de mariage qui accorde, effectivement, de semblables qualifications à Lully et à son père. Voici le texte du début des lettres royales :

« Nous avons reçu l'humble supplication de Jean-Baptiste de Lulli, natif de la ville de Florence, capitalle de la Duché de Toscane en Italie, fils de Laurence de Lulli et Catherine del Seta (3), ses père et mère... »

A part la particule prise par Lully pour donner le change, rien dans ce texte ne concorde avec le dire de Fétis. Mais, il y a plus, et on nous permettra, à notre tour, d'apporter des arguments contraires à la légende lullyste. Lors des formalités qui précédèrent, en 1681, la nomination du Florentin comme secrétaire du roi, on ne trouve aucune trace de sa soi-disant noblesse originaire. Dans sa soumission autographe du 29 décembre 1681, conservée au Musée des Archives nationales, Lully écrit ainsi son nom : Jean-Baptiste Lully (sans particule) (4). L'information de bonnes vie et mœurs faite, en la circonstance, le 26 décembre 1681, par les commissaires délégués à cet effet, Pierre Mareschal et Jean-Baptiste de Falentin, reste muette sur la noblesse du postulant. Philippe Quinault, qui le connaissait bien, déclare que Louis XIV avait voulu l'anoblir, mais que Lully préféra obtenir l'office de secrétaire du roi. Le conseiller Nicolas Hullot fait une

(1) Loret. *Loc. cit.*, p. 119.

(2) Fétis. T. V. p. 336. Denne-Baron a reproduit l'allégation de Fétis. (*Revue et Gazette musicale de Paris*. 1861, p. 4.)

(3) « del Seta » et non « del Serta » comme l'écrivent Fétis et Denne-Baron.

Cette dernière orthographe est celle du contrat de mariage. (*Lettres de Naturalité*, Minutes Ader). On a vu que le Baptistaire de Lully donne l'orthographe « del Sera ».

(4) Arch. nat. V² 47, p. 153. C'est la pièce 878 du Musée des Archives (A E. II.)

déclaration analogue (1). Ce n'est qu'à partir de 1682 que, sur des actes authentiques, Lully est qualifié d'écuyer (2).

De même encore, un pamphlet adressé à la maréchale de la Ferté et intitulé *Le triomphe de Lulli aux Champs-Elysées,* pamphlet des plus favorables au Florentin, incite à lui attribuer une extraction modeste; on peut y lire que les musiciens français, par jalousie, alléguaient son peu de naissance, à quoi Polymnie répond « que Lulli était noble *par ses charges,* sans contredit, mais que, quand il ne le serait pas, la bassesse de l'extraction n'aurait jamais été un obstacle à un triomphateur » (3).

Il est donc permis de se montrer sceptique sur le compte du « gentilhomme florentin » de la *Gazette* et de Fétis.

Les *Lettres de naturalité* accordées à Lully (4) proclament sa haute valeur. Il a, dit le texte, « monstré sa suffisance et capacité dans la musique en toutes manières, notamment en plusieurs beaux airs de balets et de chants par luy composés en toutes sortes de langues. » On fait ainsi allusion, non seulement au talent de Lully symphoniste, mais encore à son mérite de compositeurs d'airs vocaux; on ne manque pas de souligner l'habileté du musicien à écrire des airs « en toutes sortes de langues », entendez par là les langues française, italienne, espagnole et latine. Faut-il rappeler quelques-uns des airs italiens dont il avait émaillé ses ballets, encore que la paternité de tous ceux-là ne puisse pas lui être attribuée sans réserves? Citons dans l'*Amour malade* « Eche sarebbe amor », dans *Alcidiane* « Amiam dunque » et le duo « Cede al vostro valore », dans la *Raillerie* le chœur fugué « L'un dell' altro », le duo fameux « Gentil musica francese », dans l'*Impatience,* le récit des preneurs de tabac, les chœurs « Se non canto »,« Al corpo di bacco », etc. Le motet de la Merci, « autre chose louable », démontrait que Lully, danseur consommé et symphoniste d'élite, s'entendait à merveille à écrire de la musique latine. C'était un homme universel et prodigieux. Aussi, le roi de se montrer fier de le compter désormais au nombre de ses sujets, et de lui octroyer gratuitement sa naturalisation « sans que, pour ce, il soit tenu de nous payer finance ni indemnité de laquelle, à quelque somme qu'elle se puisse monter, luy avons fait et faisons don par lesdites présentes, à la charge que ledit Lully finira ses jours en nostre royaume, et qu'il ne sera facteur ni négociateur d'affaires pour les étrangers. »

A peine naturalisé Français, Lully va travailler sur un opéra italien. On se rappelle que Marucelli, à l'occasion de la représentation du *Serse* de Cavalli, annonçait la représentation pour le prochain Carnaval de l'*Ercole amante.* Nous savons par le titre de la partition que Cavalli composa cet opéra en l'hon-

(1) Documents extraits de V. 2 35 et publiés par M. Campardon dans : l'*Académie royale de musique au XVIII*e *siècle,* II, pp. 144-148. Consulter aussi : Arch. nat. V²62, f° 255r° et V²63. 88r°

(2) L. DE GRANDMAISON. *Essai d'Armorial des artistes français* ; in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements,* 1904, pp. 651-682.

(3) Bib. de l'Arsenal. *Recueil Tralage.* 2. 6542, f° 261r° et 261 v°.

(4) *Minutes Ader.* Elles furent enregistrées à la Chambre des Comptes, le vendredi 30 juin 1662. (Arch. nat. P. 2688, f° 131 et PP. 151, f° 45 v°.) C'est par erreur que M. Radet écrit : « Au mois de décembre 1861, il obtenait du roi sa naturalisation. » Mais cette erreur est imputable à l'Inventaire du musicien qui porte le millésime 1681 au lieu de 1661. — Cf. Radet, *loc. cit.,* p. 24.

neur du mariage du roi avec l'infante (1). Mais l'aménagement de la salle des Tuileries n'étant pas terminé, on remit la représentation à l'année suivante (2), et la naissance du Dauphin survenue le 1er novembre 1661 à Fontainebleau fournit à la pièce un regain d'actualité. Lully, sur la demande du roi, introduisit dans l'opéra de Cavalli d'importantes et nombreuses entrées de ballet (3). Le prologue célébrait l'heureux événement de novembre, et la « Tragédie » avait pour sujet les amours d'Illus, fils d'Hercule et d'Yole, amours contrariées par la passion qu'Hercule ressent lui-même pour Yole (4). Vigarani, le successeur de Torelli, était l'inventeur de machines surprenantes qui produisirent un effet sensationnel. Dans plusieurs lettres de février 1662, Marucelli signale les préparatifs de l'*Ercole*. Il écrit le 3 février : « Si va preparamo il grand balletto e commedia per la futura Settimana ; s'apprende notabilmente il pericolo d'il fuoco. (5). » La complication des machines, les « vols » et apparitions de personnages mythologiques qui descendaient du ciel dans des chars, faisaient craindre, en effet, que quelque incendie se déclarât (6). On n'avait pas oublié le précédent accident du ballet de la *Nuit;* de plus, deux ans auparavant, le 6 février, le feu avait pris dans la galerie des Rois au Louvre (7) ; la cour n'était donc pas sans inquiétudes sur l'exécution, dans une salle neuve, d'un ouvrage aussi important et entouré d'une machinerie aussi délicate. C'est pourquoi on prend des précautions contre l'incendie. Ecoutons Marucelli, il va nous dire qu'on connaissait déjà l'usage des passerelles métalliques :

« Hanno le regine fatto erigere un balaustro di ferro che spicandosi dalla la Residenza va a terminare ad una porta d'il teatro per uscire pia prontamente e speditamente in ogni accidenti (8). »

Rassurées par l'établissement de la galerie qui reliait leurs appartements au théâtre, les deux reines purent admirer à loisir les splendeurs de la fête. Mais la préparation des représentations n'allait pas sans difficultés. Le 1er février, on répète avec les costumes au milieu d'un grand désordre qui se produit au moment de l'apparition des machines, et que Marucelli attribue en partie à la malveillance. Il termine sa lettre du 10 en

(1) Le titre de la partition italienne est le suivant : *L'Ercole per la maesta di Luigi XIIII re di Francia, nelle sue Nozze in Parigi, l'anno MDCLXII, di Francesco Cavalli* (Bib. St-Marc à Venise). Le livret publié à Paris par Robert Ballard (1662) porte : *Ercole amante, Tragedia, Representata per le Nozze delle Maesta Christianissime.* Ce titre est reproduit ensuite en français. Bib. nat. Rés. Y. 408. — Les paroles étaient de l'abbé Buti.

(2) Nuitter-Thoinan. *Loc. cit.*, p. LXI.

(3) La musique du ballet d'*Hercule amoureux* se trouve dans le T. II du Recueil ms Vm6, à la Bib. nat. et dans le vol. II des Œuvres de Lully au Conservatoire.

(4) Livret de Ballard. *Loc. cit.* (Argument).

(5) *Mediceo.* 4662.

(6) Nombreuses sont les machines de l'*Ercole* : au 1er acte Vénus descend dans une Machine ; au 2e, c'est Junon qui emmène le Sommeil sur son char ; au 3e, Vénus apparaît dans un nuage puis demeure en l'air avec le Sommeil. Mercure vient en volant réveiller Hercule. Au 4e, Junon paraît en l'air sur un trône, Neptune sort de la mer dans une conque traînée par des chevaux marins. Junon remonte au ciel. Au 5e acte, nouvelle descente de Junon.

(7) Motteville. *Mém.*, p. 501.

(8) *Mediceo*, 4662.

exprimant l'espoir que des mesures seront prises pour éviter le retour de pareils troubles, lors de la première fixée au mardi 7 février (1).

Les craintes de Marucelli devaient se réaliser. Tandis que les gazetiers français sont tout éloges et tout enthousiasme (2), le Florentin se plaint du tapage qui a empêché qu'on entendît la musique. Sans doute, l'ouvrage réussit parfaitement, en une orgie de décorations « plus qu'admirables », assure Loret, et de costumes éblouissants, mais la musique passa inaperçue :

« Ma la Musica ch'era il nervo principale della festa si perde tutta attorno lo strepito di chi non intende... (3). »

Les dix-huit grandes entrées que célèbre la *Muze historique,* et dont la musique revenait à Lully, allongeaient considérablement le spectacle ; il dura six heures. Tous les artistes de la troupe italienne y participèrent, associés à Mlle Hilaire (Vénus) et à Mlle de la Barre (La Beauté). Le roi figurait en Soleil dans le ballet. Quant à Lully, il ne semble pas avoir paru sur la scène.

En revanche, il put approcher de Cavalli venu à Paris pour diriger les répétitions de son ouvrage, ainsi qu'en témoignent les annotations de la partition italienne, annotations en français à l'intention des musiciens de l'orchestre, et que le compositeur avait préparées par avance en raison de son imparfaite connaissance de notre langue (4). Cette fréquentation devait porter ses fruits, car les opéras de Lully s'inspirent de certains dispositifs imaginés par Cavalli.

En étudiant les rôles remplis par le Florentin dans les ballets dansés à la cour de 1654 à 1662, nous avons, à maintes reprises, signalé la présence à côté de lui du chanteur Michel Lambert. L'année 1662 n'allait pas s'écouler sans resserrer de façon plus étroite l'amitié des deux musiciens.

De son mariage avec Gabrielle Dupuy (5), Michel Lambert avait eu une fille unique, Madeleine, née le 19 février 1642 (6). Le 24 juillet 1662, Jean-Baptiste Lully épousait à St-Eustache la fille de Lambert. Voici son acte de mariage, tel qu'il ressort des registres paroissiaux :

« Le 24 juillet 1662 ont été fiancés et mariés avec permission et après la publication des bans, noble homme Jean-Baptiste de Lully, surintendant de la musique de la Chambre du Roy, de St-Germain l'Auxerrois et Damoiselle Madelaine Lambert, fille de noble homme Michel Lambert, maître de la musique du Roy. » (L'acte non signé) (7).

(1) *Mediceo,* 4662.

(2) *Gazette.* 11 février 1662, pp. 147-148. LORET : Lettres des 11 et 25 février.

(3) *Mediceo. Loc. cit.*

(4) On lit plusieurs fois : « Tout doucement » ; la Symphonie d'ouverture du 2e acte porte : « Une otre fois Messieurs. » Cf. H. KRETSCHMAR : *Die Venetianische Oper und die Oper Cavalli's und Cestis* (Vierteljahresschrift, 1892, p. 53) et ROMAIN ROLLAND : *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti.* 1895, p. 253.

(5) Lambert s'était marié à St-Sulpice le 13 mai 1641. (Jal. *Dictionnaire critique,* p. 73.)

(6) *Ibid.* Gabrielle Dupuy mourut à Bel-Air dix-huit mois après la naissance de sa fille.

(7) *Registre des mariages de St-Eustache du* 13 *Juin* 1660 *au* 28 *Juillet* 1664. f° 111 v°. Ms fr. 12526. f° 61. Nous transcrivons cet acte d'après la copie que Beffara en a donnée. Jal ne donne qu'un texte abrégé. On voit que, sur l'acte de mariage, Lully et Lambert s'intitulent « noble homme », qualification qui, du reste, n'avait aucune portée nobiliaire.

Lully n'avait pas trente ans; sa femme était dans sa vingt et unième année. La veille de la cérémonie, le 23, on signait le contrat de mariage chez Lambert en présence des parents et amis des deux fiancés; mais, dès le 14, à St-Germain, la famille royale, voulant affirmer la haute estime en laquelle elle tenait le surintendant, avait apposé sur cet acte ses augustes signatures.

Le contrat rédigé par Lefouyn et Charles, notaires à Paris (1), fournit d'intéressants renseignements sur l'entourage et la famille des conjoints. Il débute comme il suit:

« Furent présens en Leurs personnes Jean-Baptiste de Lully, escuyer surintendant et compositeur de La Musique de La Chambre du Roy, natif de la ville de Florence, filz de Laurent de Lully, gentilhomme florentin et de deffunte damoiselle Catherine del Serta (2) demeurant à Paris au cloistre Saint-Thomas du Louvre, parroisse St-Germain Lauxerrois, Pour Luy et en son nom d'une part, Noble homme Michel Lambert, maistre de la Musicque de La Chambre de Sa Majesté demeurant à Paris, rue Notre-Dame des Victoires, parroisse St-Eustache, stipullant Pour Damoiselle Magdelaine Lambert, sa fille unique, Et de deffunte damoiselle Gabrielle Dupuy, jadis sa femme. La dicte damoiselle à ce présente, de son contentement d'aultre part. »

Sans revenir ici sur les qualifications nobiliaires dont se parent Lully et son père, nous apprenons, par ce préambule, que le Florentin habitait en 1662 au cloître St-Thomas du Louvre et que Lambert demeurait rue Notre-Dame des Victoires.

L'église collégiale de St-Thomas du Louvre, située sur l'emplacement de la galerie actuelle du bord de l'eau et assez rapprochée du guichet (3), possédait, en effet, un cloître dans lequel les chanoines, chez qui le zèle pieux n'excluait point le sens pratique, louaient de nombreux logements. On trouve, en effet, dans les délibérations du chapitre de St-Thomas, un règlement concernant ces logements, règlement intervenu le 1er août 1661 et qui donne l'état des locations, les noms des locataires et les prix de leurs baux (4). Nous avons relevé dix-sept logements, dont six occupés par des dames que nous voulons croire respectables. Le paragraphe 9 du *Règlement pour les logements* vise précisément les logements du cloître. Mais, malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu trouver trace d'un bail passé au nom de Lully (5). Peut-être celui-ci n'était-il que sous-locataire, les registres des

(1) *Minutes Ader.*

(2) C'est cette orthographe fautive de « Serta » que M. Robin a transformée en « Sarte » dans son étude sur Lully. (*Bulletin de la Société académique de Poitiers*, T. XXVI et XXVII, 1870-1871.)

(3) Consulter sur ce point le *Plan de Paris* en 1710 par Bullet et Blondel, planche VIII (Ed. Taride) et A. Berty: *Topographie historique du vieux Paris*, I, p. 96.

(4) Arch. nat. LL. 539, f° 238 v° et f° 239ro, Les prix des baux variaient de 30 livres à 120 livres. Le cloître St-Thomas, rebâti en 1759, faisait le coin de la rue des Orties.

(5) Il y aurait lieu de dépouiller toutes les archives de Saint-Thomas du Louvre qui se trouvent dans la série S et qui contiennent une grande quantité de titres. A la fin du XVIIe siècle, les revenus de la collégiale se montaient à 6900 livres. (Ms fr. 15382). Voir aussi: Abbé LEBEUF: *Histoire de la Ville et de tout le diocèse de Paris.* Rectifications et additions par F. Bournon, 1890.

délibérations capitulaires montrant qu'on admettait des sous-locataires (1).

La mère de Lully était déjà morte à l'époque du mariage de son fils. A côté des parents immédiats s'étale pompeusement la liste des grands personnages qui assistent au contrat et donnent leur consentement au mariage. Ce sont d'abord, le roi, la reine-mère et la reine Marie-Thérèse, puis le duc de Rochechouart, premier gentilhomme de la Chambre, Jean-Baptiste Colbert, « conseiller ordinaire du Roy en tous ses conseils, du Conseil Royal », Marie Charron sa femme, l'excellent chanteur de Nyert, premier valet de chambre du Roi (2), Louis Hesselin, maître de la chambre aux deniers (3), et quelques seigneurs de moindre importance. Hesselin figurait là à titre de camarade du futur, car la plupart des ballets de cour utilisaient son ingéniosité « d'inventeur » et son talent de danseur.

Au second plan se rangent modestement la famille et les amis : « Honorable homme » sieur Michel Dupuy, le cabaretier de Bel-Air et sa femme Madeleine Briolle, aïeul et aïeule de Madeleine Lambert, Damoiselle Hilaire Dupuy « fille majeure », la célèbre chanteuse, tante maternelle de la future. Depuis le 21 juin 1659, elle appartenait, en qualité d'ordinaire, à la musique de la Chambre du roi (4). Le 1er mai 1663, Mlle Hilaire fut marraine du premier enfant de Lully, une fille qui reçut les prénoms de Catherine-Madeleine, noms de sa grand'mère paternelle (Catherine del Sera) et de sa mère (5). Elle fut probablement aussi marraine de la deuxième fille de Lully, Gabrielle-Hilaire, baptisée à St-Roch le 3 octobre 1666, et à laquelle le Florentin donnait les noms de sa tante (Hilaire Dupuy) et de sa grand'mère maternelle (Gabrielle Dupuy, femme Lambert).

Deux cousines germaines du côté maternel, Catherine et Anne Morineau, signent encore au contrat (6). Les amis sont représentés par « noble homme » Me Galliot, greffier commis du Châtelet et par sa femme Jeanne Limozin.

Lully et Madeleine Lambert adoptaient le régime de la communauté, conformément à la coutume de Paris. Lambert accordait à sa fille une dot de « vingt mil livres tournois, sçavoir douze mil livres en deniers comptant,

(1) Arch. nat. LL, 539 f° 239°.

(2) C'est à lui que la Fontaine adressa son épître célèbre en 1677. Pierre de Nyert entra d'abord dans le service de la garde-robe, puis dans celui de la Chambre. En 1664 il compte au nombre des quatre valets de chambre ordinaires. (Jal. pp. 921-922.) En lui dédiant son livre d'*Airs*, de 1666, Lambert l'appelle le « dieu du chant à qui la France doit ce qu'elle a de fin et de touchant dans la belle manière de chanter. »

(3) Maître de la Chambre aux deniers et surintendant des plaisirs du roi, Hesselin se prodiguait à la cour et à la ville. Son faste était fameux. Sa maison d'Essonnes fut le théâtre de fêtes d'un luxe inouï, notamment d'un divertissement qu'il donna en 1656 à la reine Christine. Il mourut d'indigestion en août 1662, peu de temps après le mariage de Lully (Loret, XIII, 122.)

(4) Ms fr. 10252, f° 145°.

(5) Catherine-Madeleine, baptisée à Saint-Eustache, épousa J.-N. de Francini et mourut en 1703. Le parrain était Michel Lambert. Ms fr. 12526, f° 61.

(6) On trouve trace des demoiselles Morineau dans l'*Inventaire après décès* de Lully. Le 23 juillet 1675, Catherine Morineau reconnaissait que Lully s'était porté caution pour elle et pour sa sœur Anne à l'occasion du paiement d'une somme de 1816 livres, 19 sols. (*Inventaire* Lully. Minutes Chevillard.) Anne Morineau épousa Dominique dit Normandin, Sr de la Grille, ordinaire de la musique de la Chambre du roi. (Nuitter et Thoinan. *Loc. cit.*, p. 122.)

quatre mil livres en bagues, joyaulx, hardes à l'usage d'icelle damoiselle future espouze, meubles dont le payement et dellivrance se fera dans ledict jour et veille des espouzailles, et les quatre mil livres restans en quatre années esgallement sur les appointemens de ladicte charge de Maistre de musique de la Chambre du Roy de laquelle ledict sieur Lambert est pourvu et jouissant. »

20.000 livres, c'était pour l'époque, une fort honorable dot; ce capital provenait, en partie, de l'héritage de Gabrielle Dupuy qui revenait entièrement à sa fille, le surplus étant versé par Lambert, à titre d'avancement d'hoirie.

Les conventions matrimoniales stipulaient que 8.000 livres entreraient dans la communauté et que le reste, soit 12.000 livres, resterait propre à Madeleine Lambert.

Mais Lambert ne bornait pas sa générosité à compléter l'héritage de sa femme. En raison des liens d'amitié qui l'attachaient à son gendre, il consentait à le prendre comme survivancier de sa charge de maître de musique de la Chambre du roi.

Le 30 juin 1662, il passait devant Lefouyn et Charles un acte à cet effet, et Louis XIV, dans le brevet par lequel il sanctionnait le choix de Lambert, offrait de la sorte son cadeau de mariage à son surintendant, « désirant tesmoigner au sieur Jean-Baptiste de Lully... la satisfaction qui luy reste de ses services et la connoissance particulière qu'il a de son expérience et de sa capacité. (1). » Deux autres brevets du 3 juillet fixaient l'un, la récompense des deux charges d'intendant et de compositeur de la musique de la Chambre déjà possédées par Lullly à 20.000 livres, en cas de décès du titulaire (2), l'autre, la récompense de la charge de Lambert dont Lully devenait survivancier, à 10.000 livres (3). Ainsi, les faveurs royales s'accumulaient peu à peu sur la tête de l'heureux Baptiste.

Lully promettait à sa femme un douaire de 400 livres de rente viagère pour le cas où elle n'aurait pas d'enfants, douaire qui devait être réduit à 350 livres dans le cas contraire; il exhibait en outre tous les brevets qu'il tenait de la générosité du souverain, y compris ses *Lettres de naturalité*.

Louis XIV trace, au pied de ces dispositions, le hautain et anguleux filigrane de sa signature, que Mortemart, en parfait courtisan, s'applique semble-t-il, à imiter. Marie-Thérèse écrit son nom d'une main inhabile; la signature de la reine-mère n'est pas plus heureuse. Le futur signe: Jean-Baptiste Lully, sans particule, après quoi s'échelonnent, pittoresques, les graphies des autres témoins (4).

On sait que du mariage de Lully avec Madeleine Lambert naquirent six enfants, dont Jal a donné, avec une grande précision, les dates de naissance et de décès. Madeleine Lambert survécut longtemps à son mari, puisqu'elle ne mourut que le 3 mai 1720. On l'enterra dans l'église des frères Augustins déchaussés de la place des Victoires (5).

(1) Brevet joint au *Contrat de mariage*. (Minutes Ader).

(2) *D°*. La récompense était la somme que le nouveau titulaire d'une charge devait payer aux héritiers de celui dont il prenait la place.

(3) *D°*.

(4) Nous publierons prochainement tous ces documents *in extenso*.

(5) Ms fr. 12526, f° 104.

Le père de Lully ne vint pas en France à l'occasion du mariage de son fils, mais une anecdote des plus amusantes, rapportée par Cizéron-Rival, assure qu'il se rendit à Paris lorsque Baptiste, parvenu au faîte des honneurs, détenait une sorte de royauté musicale ; sans doute, cette anecdote ne doit être accueillie qu'avec réserve, comme d'ailleurs toutes les anecdotes ; cependant, elle ne choque pas la vraisemblance ; de plus, elle s'accorde assez bien avec ce que nous connaissons du savoir-faire et des prétentions du Florentin, frotté dès sa jeunesse aux grands et qui se savait quelqu'un.

Ainsi donc, Laurent Lully aurait fait le voyage de France « pour être témoin de la fortune éclatante de son fils ; mais celui-ci le renvoya doucement dans son pays, de peur que la présence du bonhomme ne démentît la noblesse prétendue de son origine. Le fameux Scaramouche Tiberio Fiorelly prenoit plaisir à en faire des railleries très piquantes qu'il terminait ordinairement par ce refrain : « *Povero padre !* » (1).

Dès le début de l'année suivante, lors de la représentation du *Ballet des Arts*, dansé par le roi le 8 janvier, Benserade lançait une allusion au mariage de Lully, dans la 6e entrée où le Florentin représentait un chirurgien entouré d'estropiés. (Le ballet mettait en scène les sept arts libéraux).

« J'estois perdu moi-même, et tous ceux que je voi
Qui sont ceux Incurables
Perdus et misérables
Ne s'aidoient pas si mal de leurs membres que moi.
Dans mon infirmité ne sachant plus que faire,
Le Dieu du Mariage à qui je fus contraire,
L'auroit-on cru si bon pour un estropié ?
M'a guéri tout à fait et mis sur le bon pié !
Cette divinité, ma chère protectrice,
N'en n'ayant pas laissé la moindre cicatrice. » (2).

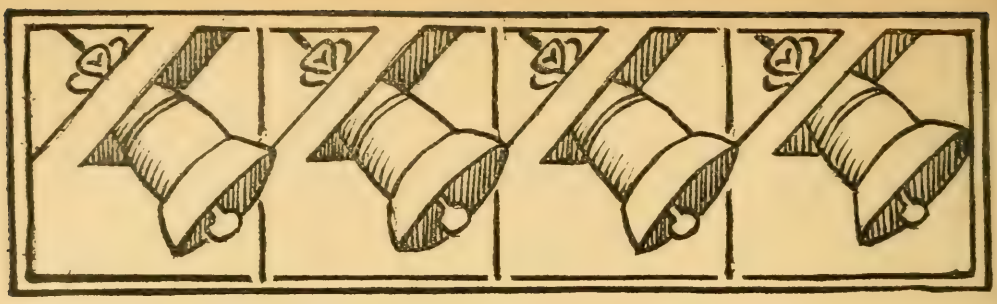
Ce passage semble indiquer que Lully ne renonça pas facilement à sa vie de garçon ; les charmes de Madeleine Lambert et l'affection de Lambert lui-même le décidèrent cependant à franchir le Rubicon.

Le mariage de Lully clôt la première étape de la carrière officielle du musicien ; désormais confirmé dans les charges les plus importantes et les plus enviées, il va, avec de célèbres collaborateurs, poursuivre sa route glorieuse jusqu'à ce que la fondation de l'opéra vienne mettre le sceau à sa puissance et à son universelle réputation.

LIONEL DE LA LAURENCIE et HENRY PRUNIÈRES.

(1) CIZERON-RIVAL. *Récréations littéraires*, p. 64. Tiberio Fiorelly ou Fiorilli était né à Naples le 7 novembre 1608 ; il mourut à Paris le 8 décembre 1696 et fut inhumé à Saint-Eustache.

(2) BENSERADE. *Œuvres*, T. II. *Ballet royal des Arts*. Voir Livret de Ballard, p. 19.



ÉTUDE DE MUSIQUE ORIENTALE

LE NEÏ

Ecoute la flûte de roseau ce qu'elle raconte
Et les plaintes qu'elle soupire au sujet de la séparation,
(*Début du* MESNEVI.)

A contemplation du superbe marbre du Louvre (N° 230), représentant le téméraire et infortuné Marsyas crucifié aux branches du pin où il va être écorché vif par Apollon, éveille invinciblement au fond de l'âme, avec un premier sentiment d'humaine pitié, je ne sais quelle suspicion sur la valeur du « juste jugement » des divinités olympiennes. Chez elles comme chez nous, le cœur avait certes ses raisons, partant, l'arbitrage des Muses dans le tournoi artistique engagé entre le satyre phrygien et leur propre coryphée se présentera toujours comme frappé d'une légitime récusation.

N'en déplaise aux nombreux favoris des neuf sœurs, s'il est vrai que la musique soit le plus poétique, le plus vivant de tous les arts, dès l'instant que le débat ne portait que sur la musique pure et la mélopée instrumentale, le charme des modulations variées de la flûte ne pouvait que l'emporter d'emblée sur le pincé monotone des trois cordes de la lyre primitive. On le vit bien, d'ailleurs, à l'occasion d'un autre concours du même genre où le fameux Midas n'hésita pas à donner la palme au dieu Pan. Il est vrai que mal lui en prit !

Mais qu'importe, l'injuste vengeance du Musagète n'infirme en rien le jugement du courageux disciple d'Orphée.

Qu'était donc cette flûte que jeta dédaigneuse Athéna et que Marsyas osa ramasser pour la faire bientôt résonner avec éclat dans Olympos en présence même du Fils de Latone ? — Selon toute apparence, une simple tige de roseau perforée de quelques trous, telle la flûte orientale appelée *Néï* (du persan *naï*), dont la véritable origine se perd dans l'antiquité.

En dépit d'Apollon, le néï est resté en Orient jusqu'à nos jours, l'instrument de musique par excellence. Les Mevlévis ou Derviches tourneurs, ces fidèles dépositaires des anciennes traditions de la musique arabe et persane, lui ont donné place d'honneur dans leur cérémonie rituelle bien connue, et ainsi qu'en témoigne le début poétique du *Mesnévi*, chef-d'œuvre de leur célèbre fondateur Djelal-ed-Din Roumi, ils en ont même fait le symbole et la personnification de l'âme frémissante et comme transportée par l'ardeur de ses aspirations vers Celui qui est l'Unique principe et la Nature unique !

« Ecoute la flûte de roseau ce qu'elle raconte et les plaintes qu'elle soupire au sujet de la séparation. Depuis que l'on m'a coupée, dit-elle, parmi les ajoncs frémissants des marais, hommes et femmes se plaignent par ma voix. Je veux un cœur tout déchiré par l'abandon pour que je puisse expliquer les chagrins causés par le désir. Toute personne qui reste éloignée de son origine cherche le temps où la réunion s'opérera de nouveau. C'est pour toute assemblée que je pousse mes plaintes; je suis la compagne des heureux et des malheureux ! »

Je ne sais rien à la vérité, d'harmonieux, de suave et de prenant comme le son mystérieux de ce long calame. On dirait, pour emprunter le langage du poète :

> ..... les coups d'aile
> D'un zéphir amoureux passant sur les roseaux
> Et craignant, en passant, d'éveiller les oiseaux !

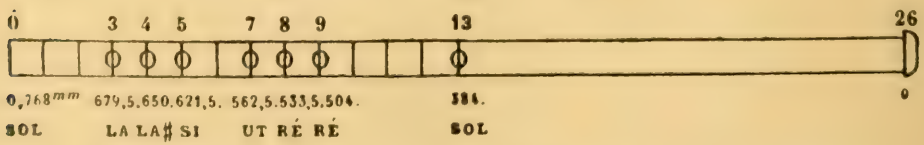
Le néï n'est qu'un roseau, mais un roseau mélodieux et dans sa forme naturelle d'une si grande simplicité, il reste encore le plus parfait des instruments à vent ; rien n'égale, en effet, la richesse de ses harmoniques, auxquels il doit son timbre merveilleux, timbre légèrement voilé qui rappelle

néanmoins d'une façon si frappante, celui de la voix humaine.

Villoteau a eu garde d'oublier le néï dans sa *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux* (1) ; il en traite même assez au long pour que Fétis n'ait eu qu'à le résumer dans son *Histoire Générale de la Musique* (2). Il faut bien l'avouer cependant, le travail de Villoteau fourmille d'erreurs et fournirait aisément matière à tout un livre de critique ; on m'excusera certes de reculer ici devant pareille tâche !

Tout récemment, Dom J. Parisot touchant au même sujet, n'était guère plus heureux ; le schéma du néï qu'il nous présente dans son *Rapport officiel sur une deuxième Mission scientifique en Turquie et Syrie* (3) est inexact en plus d'un point, ce qui ne pouvait qu'entraîner de fausses explications. Une rectification s'impose donc ; j'en prendrai occasion pour rappeler et fixer de nouveau l'attention de nos célèbres facteurs d'instruments à vent, des musiciens et des physiciens eux-mêmes, sur l'antique flûte orientale. Avant toutes choses cependant, je tiens à remercier ici M. Raouf Jecta, le musicologue et flûtiste turc le plus en vue à Constantinople, pour les précieux renseignements qu'il a bien voulu me fournir, renseignements qu'on ne saurait manquer d'apprécier à leur juste valeur.

Dans la description qu'il nous fait du néï, Dom Parisot s'exprime ainsi : « Le milieu de la longueur marqué par un trou donne la note la plus élevée, soit l'octave de la fondamentale. L'intervalle de ce milieu à l'extrémité est divisé imaginairement en treize parties et les trous sont disposés à la troisième, quatrième, cinquième, septième, neuvième et treizième de ces divisions. Ce mode empirique de fixation des sons donne le résultat que voici (4). »



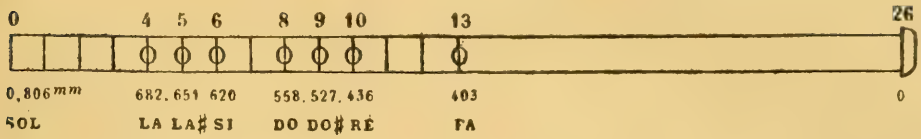
(1) Extrait de la *Description de l'Egypte*. Paris, Imp. Impériale, janvier 1813, p. 108-111.

(2) T. II, pp. 153-156.

(3) *Nouvelles Archives des Missions scientifiques*, t. X, p. 172.

(4) Op. cit., p. 172.

Ce schéma doit être rectifié comme suit :



Le néï étant un des principaux instruments accompagnateurs des voix dans les concerts, afin de parer aux insurmontables difficultés de transposition engendrées par la grande variété d'intervalles mélodiques particuliers à la musique orientale, on fut amené de bonne heure, à construire toute une série de néï de sept tonalités différentes. Le Mansour neï (néï victorieux) ou néï normal, le Schah néï (néï royal), le Daoud-néï (néï de David), le Bel-ahenk-néï (néï amplement harmonieux), le Kize-néï (néï de la jeune fille) le Mustahséne nèï (néï louable) et le Supurgué-néï (néï de balayeur) (1).

Voici, grâce à l'extrême obligeance de M. Raouf Jecta, un tableau comparatif des rapports de tonalité de ces néï établi par comparaison au néï Mansour, néï normal, avec le nombre de vibrations simples par seconde de chaque note de la gamme naturelle turque transposée sur chacun de ces instruments.

Comme nous aurons bientôt l'occasion de l'établir scientifiquement dans une autre étude, la gamme naturelle turque ou orientale est la suivante :

576	648	720	768	864	960	1024	1152
ré	*mi*	*fa♯*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*
9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	16/15	9/8	

On saisira aisément la disposition du tableau ci-contre en songeant que l'emploi des sept espèces de néï ne comportant

(1) Fétis a donné de la diversité des néï une raison de tout point inexacte : « On en trouve, dit-il, dans la plupart des modes, parce que tel néï propre à jouer dans un mode ne peut pas servir à jouer dans un autre. Ce qui s'explique par l'échelle tonale de chacun de ces instruments, qui ne divise certains tons que par tiers de ton, et d'autres par le demi-ton ; en sorte que, chaque mode étant institué par des intervalles qui n'existent pas dans un autre, un néï différent est nécessaire pour chacun ». *Cf. Hist Gén. de la Musique*, t. II, p. 154.

pas un doigté différent, dans la pratique, les notes obtenues sur chaque néï par un même doigté conservent le nom qu'elles portent sur le néï normal.

INSTRUMENTS AIGUS						Mansour-néï ou néï normal		INSTRUMENTS GRAVES					
Supurgué néï		Mustahsène néï		Kize néï				Schah néï		Daoud néï		Bel-Ahenk néï	
Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations	Nom des notes	Nombre des vibrations
ré	1536												
ut	1365 1/3	ré	1382 2/5										
si	1280	ut	1228 4/5	ré	1296								
la	1152	si	1152	ut	1152	ré	1152						
sol	1024	la	1036 4/5	si	1080	ut	1024	ré	1036 4/5				
fa #	960	sol	921 2/5	la	972	si	960	ut	921 3/5	ré	972		
mi	864	fa #	864	sol	864	la	864	si	864	ut	864	ré	864
ré	768	mi	777 3/5	fa #	810	sol	768	la	777 3/5	si	810	ut	768
		ré	691 1/5	mi	729	fa #	720	sol	691 1/5	la	729	si	720
				ré	648	mi	648	fa #	648	sol	648	la	648
						ré	576	mi	583 1/5	fa #	607 1/2	sol	576
								ré	518 2/5	mi	546 3/4	fa #	540
										ré	486	mi	486
												ré	432

Le néï Mansour se compose régulièrement d'une seule tige de roseau ouverte d'une longueur normale de 806 millimètres. Cette tige est divisée avec une précision mathématique en 26 segments ; le milieu de sa longueur situé au treizième segment est marqué d'un trou à la partie inférieure au moyen duquel on obtient la note *fa*, et non l'octave de la

fondamentale qui est *sol*. De ce point à l'extrémité on compte encore six trous placés à la partie supérieure de l'instrument aux quatrième, cinquième, sixième, huitième, neuvième et dixième segments.

L'étendue du néï est de trois octaves, moins un ton

A part les deux notes chromatiques *la* ♯ et *do*♯, les sons diatoniques obtenus aux ouvertures indiquées comptent précisément au nombre des harmoniques successifs de la fondamentale *sol* ; de plus, entre chaque note diatonique, on obtient avec la dernière précision toute une série de notes intermédiaires constituées par les intervalles nommés par les Grecs *limma* $\frac{256}{243}$ et *apotome* $\frac{2187}{2048}$

Le *la* (*la* ^{8}) est sensiblement plus bas que celui de notre diapason normal et équivaut à 864 vibrations simples par seconde. Toutefois, loin d'être un défaut, cette particularité reste encore à l'avantage du néï. Je rappellerai, en effet, que M. L. Soret a proposé avec raison, dans le *Journal de Physique* (1), d'abaisser le *la* du diapason international à 864 vibrations par seconde (2). L'*ut* de la gamme normale aurait alors 256 vibrations et le nombre de vibrations pour l'*ut* des octaves inférieures correspondrait également à des nombres entiers. Ainsi, *ut* ^{2} aurait 128 vibrations et *ut* ^{1} 64, alors que le nombre de vibrations simples pour notre *ut* ^{2} est 130,5 et 65,25 pour notre *ut* ^{1}.

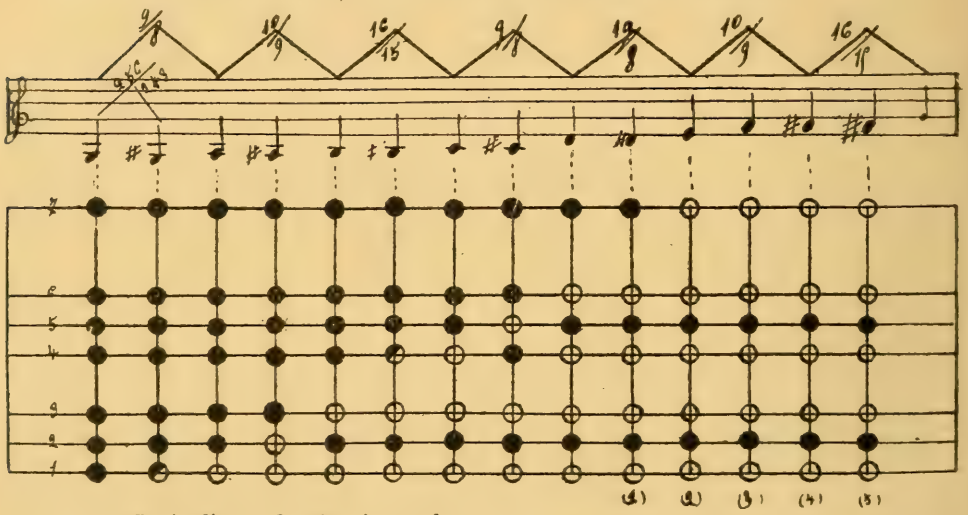
Dernière particularité non moins remarquable : à partir du son fondamental du néï, on obtient sur chacun des trous latéraux, par la seule accélération du souffle, c'est-à-dire, sans modifier le doigté, la quinte et les deux octaves superposées de chaque note, tandis que nos flûtes traversières modernes ne peuvent produire de la même manière que les deux octaves de la fondamentale ou d'un son intermédiaire

(1) 2e série, t. IV, p. 506.

(2) On sait quelles variations considérables a subies le diapason depuis son invention vers la fin du XVIIe siècle jusqu'à l'année 1859, où, sur le rapport d'une commission spéciale nommée par le gouvernement français, un arrêté fixa la hauteur normale du *la* 3 à 870 vibrations par seconde. Toutes les nations européennes ont adopté ce diapason officiel à l'exception de l'Angleterre qui préfère maintenir l'usage d'un diapason plus élevé.

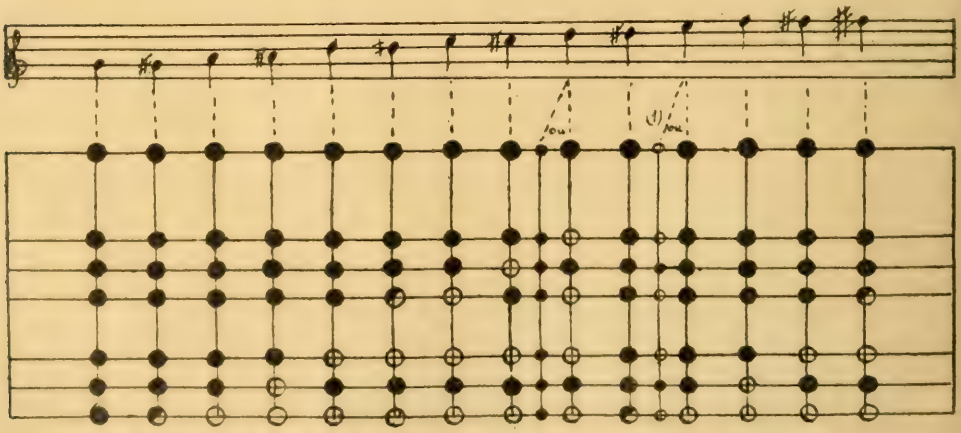
de l'instrument. Voici, d'ailleurs, d'après les données fort exactes de M. Raouf Jecta, la tablature complète du doigté du néï Mansour :

PREMIER DEGRÉ D'IMPULSION DU SOUFFLE



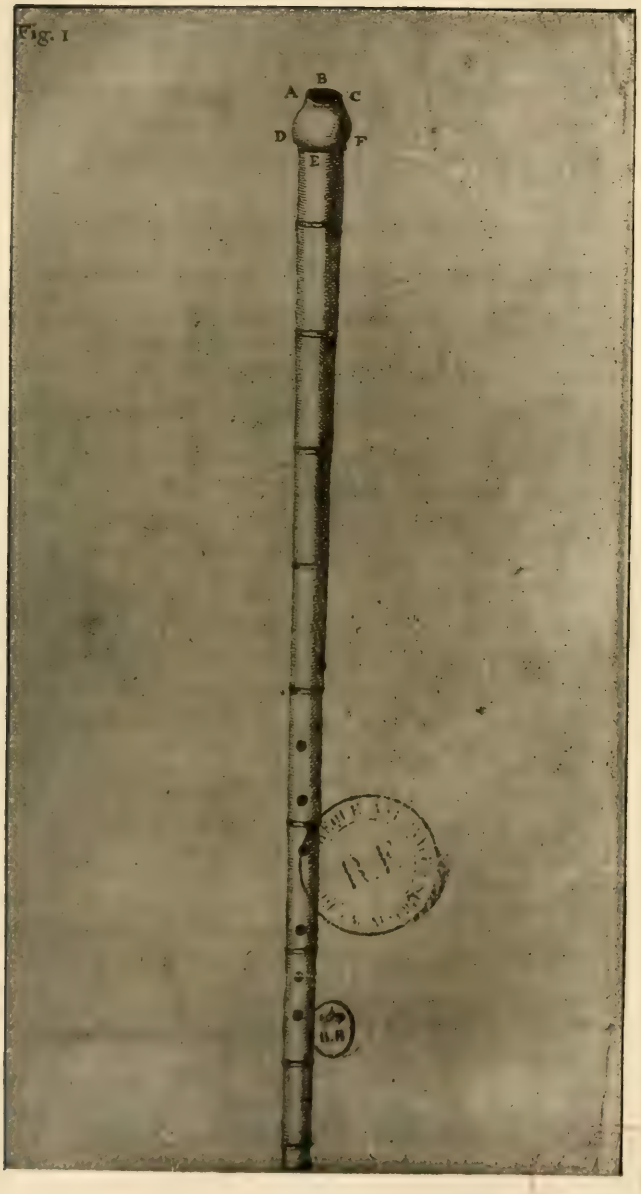
(1) En inclinant la tête à gauche.
(2) En inclinant la tête à droite.
(3) En revenant à la position normale.
(4) En inclinant la tête à gauche.
(5) En portant la tête encore plus à gauche. Les signes ♯ et ♯ marquent des intervalles équivalant au comma de Pythagore.

DEUXIÈME DEGRÉ D'IMPULSION DU SOUFFLE



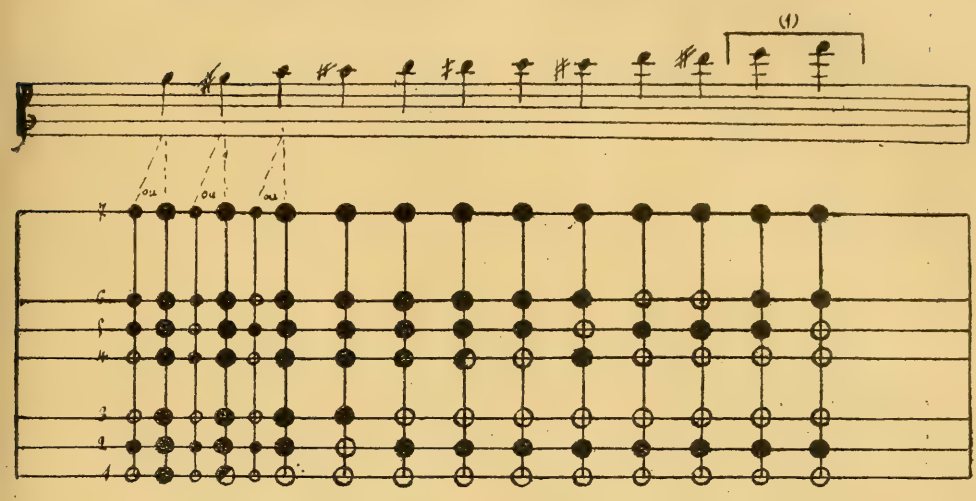
(1) En inclinant la tête à droite.

DERVICHES TOURNEURS JOUANT DU NÉÏ ET DU CANOUN



LE NÉÏ

TROISIÈME DEGRÉ D'IMPULSION DU SOUFFLE



Chacune des sept espèces de néï a en outre son *nisfié*, c'est-à-dire sa moitié. Pour obtenir le nisfié du néï Mansour par exemple, on prend une mince tige de roseau de 403 millimètres de longueur que l'on divise en 26 parties égales, et on perce les trous d'après les règles indiquées ci-dessus. On obtient ainsi un petit néï dont le diapason est une octave plus aigu. Le son des *nisfié* est un peu criard, mais on les accepte néanmoins dans le concert classique lorsque les chanteurs et les instrumentistes sont en nombre.

Le néï n'est ni une flûte à bec, ni une flûte traversière; son embouchure placée à la tête de l'instrument est, d'après l'exacte description de E. Fonton, « une pièce rapportée de corne ou d'ivoire, dont la figure imite assez au dehors celle d'un cône tronqué. L'intérieur en est creusé et forme pareillement la même figure mais plus petite que la première et renversée en un sens contraire en sorte que la section *A*, *B*, *C*, du cône extérieur, sert de base au cône intérieur qui est coupé en dedans aux points *D*, *E*, *F*, base du cône extérieur. Ces deux cônes formés par le même solide, et de hauteur égale, sont entre eux comme leur base, et les cercles qui font leur

(1) Ces deux notes sont obtenues par le quatrième degré d'impulsion du souffle.

base, comme les diamètres. Or, pour savoir maintenant de quel diamètre est la section du cône intérieur, prenons le diamètre *D, F*, de la base *D, c, F*, et le diamètre *A, c*, de la section *A, B, C*, qui est aussi le diamètre de la base du cône intérieur, nous aurons cette proportion *D, F* : *A, C* : : *A, C* : *x* ou un quatrième terme. Or *D, F* = 16 lignes, *A, C* = 9 lignes, donc $\div\!\div 16{,}9 \frac{9 \times 9}{16}$, ou comme 9 est au carré du moyen divisé par le premier extrême. Or, le carré du moyen ou de 9 = 81, qui, divisé par 16 = 5 et quelque reste qui est la valeur de *x*, ou du quatrième terme de la proportion continue. L'ouverture intérieure du néï n'aura donc que 5 lignes et quelque chose de diamètre, tandis que l'extérieur en aura neuf, et celle-là n'augmentera et ne diminuera qu'à proportion de l'augmentation ou de la diminution de celle-ci, qui va effectivement quelquefois, dans les *Daoud*, jusqu'à dix lignes ; l'on peut juger de là, quelle doit être la difficulté de l'embouchure. Il faut souvent souffler des années entières pour la bien attraper, et encore cela n'est-il donné qu'à des poumons extrêmement forts et vigoureux » (1).

La photographie ci-jointe fera parfaitement comprendre l'action de l'exécutant et la position de l'instrument.

Toutes ces indications suffisent bien à montrer que la fixation des sons du néï n'est peut-être pas aussi empirique qu'on semblerait le croire. Au reste, expérience faite, quelle que soit la longueur du roseau employée pour la fabrication d'un néï, la question de justesse dépend surtout, voire même exclusivement, de la division du calame en 26 segments et de la parfaite disposition des trous dans l'ordre ci-dessus indiqué.

Dom Parisot, attribuant au néï une longueur imaginaire de 768 millimètres, a eu tort également de vouloir en comparer les divisions régulières avec les degrés de la gamme fondamentale turque évalués de même, sur une corde de 768 millimètres. Nul ne l'ignore, en effet, une comparaison de ce genre devait rester non avenue, parce que contraire aux principes de la physique, les lois des vibrations transversales des cordes étant tout autres que celles des tuyaux

(1) Cf. Bibl. Nat. de France, Ms 4029. Nouv. acq. fr., pp. 99-100.

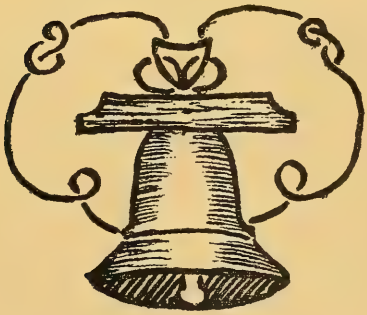
cylindriques. Partant, on ne saurait légitimement conclure avec le savant Bénédictin, qu'aucune des notes intermédiaires du néï normal n'est juste théoriquement, que la seconde et la quarte sont à peine plus basses que dans la gamme naturelle 11/57 et 8/39, que la tierce basse est plus accusée que dans l'échelle de la tamboura, etc. (1).

Il reste donc établi, au contraire, que le néi est basé de fait, sur le principe de la résonance harmonique ; belle et heureuse conclusion qui ne laisse pas d'être d'une extrême importance pour l'étude des systèmes musicaux en usage chez les Byzantins, les Persans et les Arabes, systèmes empruntés aux Grecs et aux Romains et qui remontent par voie de tradition à la plus haute antiquité.

P.-J. THIBAUT.

Des Augustins de l'Assomption.

(1) Cf. Bibl. Nat. de France, Ms 4029. Nouv. acq. fr., p. 99-100.



SERMON WAGNÉRIEN

PRONONCÉ EN L'ÉGLISE DE LA MISSION HOLLANDAISE
A SAINT-PÉTERSBOURG

C'EST un opéra que je voudrais prendre aujourd'hui, mes frères, pour thème de nos instructions. Un opéra ! dira-t-on. Est-ce donc un sujet religieux ? Et la plupart de répondre : *Non.* Mais vous, mes frères, vous contenterez-vous de cette réponse ? Je vous l'avoue, pour moi, elle ne saurait me satisfaire.

Qu'est-ce donc en vérité que la religion ? quel est son but ? Est-ce de dévoiler ce qui est et restera éternellement caché à nos yeux ? Est-ce de promener la clarté douteuse de nos faibles lumières dans les ténèbres des mystères, pour nous imaginer ensuite que nous avons prononcé le *fiat lux,* et que, grâce à nous, l'aube d'un nouveau jour va se lever ? Pour moi, la religion est autre chose. Elle consiste à ordonner, à grouper les mille phénomènes de la vie, en les considérant du point de vue de l'éternel et de l'immuable. Elle consiste à monter assez haut pour ne plus respirer l'air de la rue où se presse l'humanité et ses misères, où nous étouffons dans la foule ; assez haut pour trouver l'air pur des sommets et des glaciers frais, d'où la vue s'étend au loin, guérie de ses infirmités, et où nous nous croyons *tout près* de l'horizon lumineux et resplendissant de la Divinité, *de Dieu.* Oui, monter, monter encore pour n'apercevoir que ce qui s'élève au-dessus de l'humble toit des villes, c'est-à-dire, les temples et les cloches, et les monuments de marbre et d'airain des grands hommes, qui seuls restent debout après leur mort ! Là, Dieu n'est pas loin.

La religion est *foi*. Non pas une foi terre à terre, mais éclairée par Dieu. La foi est esprit et l'esprit a des ailes, et les ailes nous portent.

La religion est *amour*. Et l'amour c'est l'aube matinale, qui touche notre âme, comme le soleil caresse la fleur en bouton, la fait épanouir, et monter de ses corolles de doux parfums, telle une musique, une musique de fleurs. Et la musique élève l'âme aussi.

La religion est *espoir*. Non seulement l'espoir que nous entrerons un jour dans le ciel, mais qu'un jour les pensées des grands hommes deviendront nôtres, et que ces pensées seront les guides sûrs de notre ascension.

La religion consiste entre autre chose dans l'acceptation de deux vérités : tout ce qui se passe n'est qu'une image ; et le symbole est le voile derrière lequel se cache l'Idée. Donc pas de lamentation sur la tristesse et l'obscurité de notre condition. Chercher l'Idée : voilà la vraie religion. Briser l'écorce pour avoir le noyau.

La vie ne rend souvent à notre oreille que des sons isolés. Or, ma religion consiste précisément à rassembler, à coordonner les sonorités éparses, pour en former une mélodie, et de cette mélodie une hymne de joie en l'honneur de la Vie. La Vie n'est pas un jeu de formes vaines; elle vient à nous, pour que nous en découvrions le sens, et que de cette découverte naisse une vie nouvelle. C'est là ce qui s'appelle créer. Et là où l'homme crée, *Dieu n'est pas loin*. Donc, c'est là aussi de la religion !

Vous connaissez la vieille et belle légende de l'arbre de vie, le chêne Yggdrasyl ! Il avait un feuillage toujours vert, et dans ses hautes frondaisons, vivait un aigle, dont les yeux d'or luisaient à travers les rameaux tremblants. Eh bien ! c'est là encore selon moi le rôle de la religion, de transformer notre cœur en arbre de vie, toujours vert, dans lequel habite un aigle aux yeux d'or. Et lorsque nous aurons agi ainsi, nous comprendrons que rien d'humain ne doit nous rester étranger, et que, dans tout ce qui est humain, nous devons chercher le divin; même dans les occupations journalières de la vie. S'agit-il en effet de nos travaux, de nos affaires, nous pouvons trouver cet élément divin dans les vertus d'honnêteté, de droiture, de probité. S'agit-il du théâtre, de l'opéra — nous y voici — n'y allons pas seulement pour crier « Bravo ! », mais pour écouter

avec notre âme, pour transformer en pensées ce que nous avons entendu, en pensées vivantes et non pas en froides abstractions. Trouver à la musique de plus hautes jouissances que le simple agrément, être profondément ému par l'art d'un maître, que Dieu inspira, écouter tout joyeux la chanson du printemps qui vient, et sentir en même temps ce que doit être pour nous ce printemps, et quand nous entendrons :

Aûs Lenzes Blut entspriessen wonnige Blumen.
(Du sang du printemps germent des fleurs radieuses.)

avoir la sensation que le vieil hiver fait place en notre cœur à l'avril naissant, — oui, mes frères, dans ces harmonies sublimes entrevoir le miracle futur des effluves printaniers, et fixer enfin en vous tous ces sentiments, en faire part à d'autres dans de pieuses méditations, comme nous le faisons aujourd'hui, c'est là, pour moi, faire acte de véritable religion.

Donner à tout ce qui est humain l'empreinte de la divinité, n'est-ce pas l'esprit dans lequel fut conçue l'œuvre à laquelle je fais allusion en ce moment? Le cœur de l'homme est semblable à une feuille de papier blanc sur laquelle la beauté vient inscrire ses caractères sacrés. Et, dites-moi, croyez-vous que le monde serait plus mauvais, si chacun rentrait chez lui, portant dans son cœur les fleurs du printemps et les harmonies de la beauté et de la poésie sacrée !

Laissez-moi donc vous dire quelques mots de ce que j'ai vu cette semaine, et des réflexions qui sont venues à mon esprit.

C'était le Père éternel, le grand Dieu, qui chevauche là-haut sur les nuages, Celui dont les desseins sont profonds, et qui envoie les Valkyries, ces filles de sa volonté, pour réunir auprès de lui les héros batailleurs, qui un jour avec lui livreront bataille à la puissance du mal destructeur. Au héros qu'il aime, il donne une épée, qui porte le signe mystérieux de la victoire.— Mais un moment la splendeur du Dieu se voile, il déchoit, sa divine liberté se trouve enchaînée par sa propre faute. Et voilà qu'il lui faut enlever à l'épée sa puissance magique. Le héros meurt, car l'épée du dieu s'est brisée; sa volonté elle-même, la Valkyrie, doit descendre des hauteurs du Walhall, et demeurer en un cercle de flammes, les flammes du méchant, appelé par Wotan. La Valkyrie doit sommeiller jusqu'à ce qu'elle soit éveillée par celui qui a nom *Siegfried* le vainqueur (Sieg) qui apporte la paix (Fried), et qui a grandi dans les malheurs.— C'est un

homme, mais un homme que la souffrance a rendu surhumain.

Et maintenant, écoutez le sermon qui est venu jusqu'à moi porté sur les ailes de la musique.

Un dieu ! Toi aussi tu en es un ! Toi aussi tu peux chevaucher sur les nues, tu peux exercer ta puissance sur tout ce qui passe à ta portée, pourvu seulement que ta force ne soit pas brisée, que ton courage n'ait point faibli, que ta volonté soit restée puissante ! Toi aussi tu peux concevoir de grands et splendides projets, tu peux faire la lumière là où règne l'ombre. Toi aussi, tu dois édifier ton Walhall, ta demeure, au-dessus des nuages, où les héros de ton choix, ceux qui sont morts en combattant et en chantant, seront éternellement avec toi, dans le temple sacré de ton cœur. Toi aussi tu dois forger une épée sacrée, et y graver des *runes* magiques ; car le glaive de l'esprit te donnera la victoire. Et la volonté, vierge virile, tu l'enverras par le monde sur le champ de bataille pour choisir, dans les combats de la vie, ceux qui n'ont jamais tourné le dos. — Mais malheur, malheur à toi, si tu oublies qui tu es, si tu te sers d'un or mal acquis pour t'affranchir. Malheur à toi si tu élèves dans le temple de l'humanité de mauvaises pensées. Si ta pureté se voile, ta liberté sera captive. Par ta faute alors, comme jadis le dieu, tu auras porté atteinte à ce qu'il y a de divin en toi. Ton épée de chevalier sera brisée, ta volonté entravée, encerclée par les flammes du méchant. — Et si pourtant cela arrivait ? Alors un seul pourrait t'apporter le salut, — un homme qui, dans une vie de souffrances, a victorieusement conquis la paix pour lui-même et pour l'humanité.

Ainsi donc quatre idées principales se dégagent de ces réflexions :

1° Atteinte portée à l'élément divin.
2° L'épée brisée.
3° La volonté enchaînée.
4° D'où viendra le salut ?

Méditons, si vous le voulez bien, quelques instants ces pensées.

Ce que dit notre cœur nous ne pouvons le comprendre que dans le silence intérieur. Et ce silence est quelque chose de vraiment grand. Connaissez-vous, mes frères, le mystère du silence ! Il a cent voix, et vient à nous lentement, chuchotant à voix basse, comme s'il ne voulait pas qu'une seule de ses paroles soit perdue. Et toutes ces voix ont des accents si joyeux

et si doux ! Elles nous parlent du temps où tout était soleil autour de nous, parce que la lumière était dans notre cœur propre, où il faisait si bon vivre, parce que nous étions bons nous-mêmes, où le Ciel était si bleu, la mer si belle, le rivage si doré et nos héros si grands, où enfin nous comprenions comme une chose toute simple ce voisinage immédiat de Dieu. Mais peu à peu les voix deviennent plus graves, comme si le soleil disparaissait derrière l'horizon du cœur, et plus tristes, et toujours plus tristes, jusqu'à ce que l'âme se prenne à pleurer ; car elle sait qu'elle a porté atteinte à ce qu'il y a de divin en elle. N'est-il pas vrai, mes frères, que nous avons souvent, bien souvent blessé la divinité en nous, même jusqu'à la mort ? Et alors — c'est aussi la triste vérité — nous avons entendu la plainte de *l'épée brisée !*

Mais écoutez l'appel qui résonne par tout l'univers : « *Rentre dans ta tente, Israël, voici le jour où les plus pacifiques ceindront leurs glaives !* » Le combat nous appelle, le combat pour les biens suprêmes de l'humanité, pour la liberté de l'esprit, pour les droits de la personnalité, pour l'élévation et la majesté de la pensée et des sentiments. Tirez l'épée, — l'épée de la Foi, qui vous le savez n'est autre que l'enthousiasme. C'est la foi qui nous parle de force, de respect, d'inspiration, et qui fait éclore en nos âmes le leitmotiv d'amour, — alors même que partout encore l'hiver nous environne. Mais lorsque cette foi s'est éteinte en nous, alors les enfants des hommes en viennent à préférer la lettre à l'esprit, le précepte à l'intention. Et ils s'excusent ainsi : « Wotan fit de même ; Dieu le veut ! »

Maudissons, mes frères, tout ce qui peut ainsi nous détourner des chemins qui conduisent aux sommets des montagnes. Combattons au contraire. Saisissons l'épée de l'amour, qui n'est autre que le pouvoir de s'oublier soi-même. Allons ! Les yeux brillants, la voix joyeuse, et les bras pleins de force,— tout comme s'il s'agissait de cueillir des fleurs (des fleurs simples comme des violettes, et rares comme des orchidées) pour les jeter sur les genoux de l'humanité. Sans nous désoler plus longtemps, saisissons la bonne épée de l'Espérance qui n'est autre que l'Idéalisme ! N'y a-t-il donc rien au monde sur quoi nous puissions, nous devions faire fonds ! N'avons-nous point la certitude que nous planterons la Croix sur tous les temples. Et n'est-ce pas une force que l'espérance, précisément parce qu'elle

repose sur l'idéal que chacun de nous porte en soi. Mais combien ont fait de cette espérance une *épée brisée !*

Connaissez-vous la chanson d'*Excelsior ?*

« Attends un peu, tu as le temps. — Je neveux pas parce que « je ne peux pas, parce qu'il me faut monter là-haut, où m'ap- « pellent le mystère du silence et Dieu !

« Repose-toi un peu, tu es si fatigué ! — Je ne peux pas, car « je ne veux pas ; je suis attiré par les sommets des montagnes, « les cascades, les torrents, les aurores boréales de cette vie « splendide ! »

Le monde au contraire s'écrie : « Ah ! que pouvons-nous faire, « nés et conçus dans le péché, sans défense comme les bêtes « des bois ! »

C'est alors que des lèvres de Celui qui veut nous sauver tombent ces mots :

« Je le veux ! »

Qui donc parle ainsi ? La légende nous dit que c'est l'homme qui est né, qui a vécu dans la souffrance, et qui ne craint point de traverser le feu pour eveiller la volonté. — Oui, c'est lui, mes frères.

Une seule chose nous peut sauver : c'est précisément que la volonté se réveille en nous, et nous donne la force de rester fermes et sans crainte. *Siegfried* c'est le nom que la légende donne à celui qui s'est toujours ainsi conduit. Chez nous, dans l'Ecriture, il s'appelle *Jésus*, fils de Dieu et de l'homme. Donnez, si vous le voulez, ce nom de Siegfried au Christ ; puisque aussi bien, il signifie : celui qui porte la paix dans ses mains robustes, parce que dans ses yeux brille la victoire. N'est-ce pas ainsi que le Christ s'avance sur la terre ? Et là où il parvient, retentit le chant du printemps qui chasse l'hiver. Oui, l'avril nous vient. Il luit sur le monde, il se balance doucement aux souffles des airs, et accomplit partout des miracles.

Et l'Humanité ravie écoute cette chanson de vie et de fécondité, ce message joyeux, que nous fait entendre un des plus grands penseurs, un des maîtres du domaine des sons ! Oui, c'est un joyeux message, un évangile. Et voici que *Dieu est près de nous*. En lui vit et se meurt toute chose. En lui nous vivons, nous aussi. L'avril nous vient. *Amen.*

Pour traduction conforme,
J. E.

CHOPINIANIA

A M. P.-L. Robert.

LUSIEURS de nos confrères ont célébré le centenaire de la naissance de Chopin qui ne doit cependant avoir lieu que l'an prochain seulement. Les récentes recherches placent en effet au 22 février 1810 le moment auquel Chopin ouvrit ses yeux à la lumière du monde. Certains musicographes ont longtemps retenu la date du 1er mars 1809 pour ce, mais la récente copie et scrupuleuse traduction de l'acte de baptême relevé sur les registres de l'église de Brochow, paroisse à laquelle appartenait Zelazowa Wola, où résidaient alors les parents de Chopin, indiquent sans contredit possible que c'est bien le 22 février 1810 qu'il convient de considérer comme jour de naissance du grand musicien polonais. L'erreur est pardonnable car elle fut longtemps propagée, conformément aux dires de la propre sœur de Chopin. Ces deux actes rédigés en latin, viennent d'être publiés par toute la presse musicale, mais nous furent révélés pour la première fois par le musicographe polonais M. Karlowicz (1). Nous nous contenterons de reproduire la traduction française de l'acte de naissance du musicien, lequel surtout nous intéresse. Le voici :

« En l'an mil huit cent dix, le 23 du mois d'avril, à trois heures de l'après-midi. Devant nous, curé de Brochow, remplissant l'office d'employé de l'état-civil de la paroisse de Brochow, district de Sochaczew, département de Varsovie, s'est présenté Nicolas Chopyn (!) père, âgé de quarante ans, domicilié au village de Zelazowa Wola, qui nous a présenté un enfant du sexe masculin, né dans sa maison le vingt-deux de février, à six heures du soir, cette année, déclarant qu'il est né de lui et de Justine Krzyzanowska, son épouse, âgée de vingt-huit ans, et que son désir est de lui donner deux prénoms : Frédéric-François.

« Après avoir fait cette déclaration, il nous montra l'enfant en présence de Joseph Wyrzykowski, économe, âgé de trente-huit ans, et Frédéric Geszt qui a fini sa quarantième année, tous les deux domiciliés au village de Zelazowa Wola. Le père et les deux témoins ayant lu l'acte de naissance qui

(1) Souvenirs inédits de Frédéric Chopin, Paris, Welter, p. 223.

leur fut présenté, déclarèrent savoir écrire. Nous avons signé le présent acte. — Abbé Jean Duchnowski, curé de Brochow, remplissant les fonctions de l'état-civil.

(Au-dessous) : « Nicolas Chopin, père. »

Bref, l'attention a été ramenée vers certains détails biographiques généralement moins connus du public. C'est ainsi que nous pûmes lire dans un grand quotidien parisien et sous la signature de M. Luc de Vos le récit piquant : « *Comment fut créée la Marche funèbre.* » (1).

Cette création se fit, nous dit notre confrère, dans l'atelier du célèbre peintre vénitien Ziem, rue Lepic. Laissons donc pour un instant la parole à cet artiste qui a su donner de la Ville des Amants de si troublantes peintures :

« Je le vis, à quelque temps de là, entrer chez moi, tel que l'a représenté George Sand, « l'imagination hantée par les légendes du pays des brouillards, assiégée par des fantômes sans nom ». Après une nuit épouvantable, pendant laquelle il s'était débattu contre des spectres qui le frôlaient, l'enlaçaient, tentaient de l'emporter en enfer, il venait chercher auprès de moi quelque repos.

« Le récit de ses cauchemars me rappela une soirée chez Paul Chevandier. Je la lui racontai. Il frissonna, parut rêver. Je remarquai que ses yeux fixaient un piano que précisément j'avais acheté à son intention. Oui, j'avais destiné ce piano à la musique ; mais tous les arts se tiennent et, de la musique, je l'avais fait passer à la peinture. L'acajou qui le garnissait m'avait paru très propre à recevoir la couleur et, sur le panneau de gauche — préalablement dévissé — j'avais campé un moulin de Hollande. A cette lumière blonde il fallait un pendant. Je pris le panneau de droite et le décorai également d'un clair de lune à Venise. Le troisième panneau fut également consacré à la peinture, et le pauvre instrument ressembla à une pièce d'anatomie.

« C'était ce piano-fantôme que contemplait Chopin. « Avez-vous un squelette ? » me demanda-t-il. Je n'en avais pas ; mais je lui promis que, le soir même, il en trouverait un chez moi.

« J'invitai à dîner Paul Chevandier et mon ami le peintre Ricard et, au dessert, je fis part à Paul Chevandier du désir de Chopin. Paul envoya son domestique chercher le squelette et nous rééditâmes la scène de la rue de la Tour-d'Auvergne. — Mais ce qui n'avait été qu'une plaisanterie devint quelque chose de grand, de douloureux, de terrible. Pâle, les yeux brûlants de fièvre, Chopin s'enveloppa d'un long suaire et contre sa poitrine il tint serré le squelette, le spectre de ses nuits d'insomnie. Dans un silence lugubre, des notes s'épandaient, larges, lentes, accablées ; une musique inentendue, insoupçonnée : la *Marche funèbre!* Elle se créait de toutes pièces, elle nous enlaçait, nous entraînait dans sa ronde infernale. L'artiste tentait de briser le cercle de bronze dans lequel sa pensée se voyait menacée de périr ; nous croyions qu'il allait réussir à s'élever vers le Ciel ; mais, après un éclair de joie et d'espoir, ses ailes se brisaient,

(1) Voir le numéro du *Petit Parisien*.

l'espoir s'évanouissait pour toujours, et retombait morne, vaincu, dans le gouffre d'où l'on ne revient pas.

« Les notes se firent plus rares. Nous nous précipitâmes vers Chopin : il avait donné un si prodigieux effort que nous le crûmes évanoui sous son linceul. »

Ainsi parla Ziem.

Heureux temps du romantisme ! C'est bien de ce Chopin à « l'imagination hantée par les légendes du pays des brouillards, assiégée par des fantômes sans nom. »

La note romantique était encore doublement accusée chez Chopin à la suite de son ignorance. Il croyait, de toute son âme, à l'existence de spectres, d'esprits méchants, et il suffisait d'une recrudescence de son mal terrible pour qu'il passât la nuit à rêver au claquement de squelette.

Un peu plus de lettres, des fréquentations moins aristocratiques, mais d'esprit plus robuste, lui eussent été un soutien moral dont il ne possédait hélas qu'une infime partie.

A la charge d'une femme qui n'a pas réussi à faire admettre par la postérité « qu'elle fut bonne » pour son ami, Chopin passa des années douloureuses, ne s'apercevant que trop tard qu'il avait transformé en liaison durable ce qui chez George Sand ne fut qu'un caprice, ménagé en grande partie par Liszt. Ces tracas, démesurément grossis dans l'imagination du compositeur, minèrent une santé délicate depuis la naissance déjà et qui demandait les plus grands ménagements tant physiques que moraux. Son voyage à l'île Majorque où il crut trouver la guérison, fut, pour sa constitution, une lamentable équipée, finissant même par un bout de trajet en brouette, les paysans de l'île tenant à voir filer cet artiste dont la maladie était réputée contagieuse à l'égale de la peste.

Passons à un autre sujet concernant Chopin. Avec beaucoup d'autres confrères nous publiâmes naguère un *Journal de Chopin* (1). Ce n'est que depuis peu que nous a été livrée la preuve que ce « Journal » est apocryphe. Il parut dans la *Neue Musik Zeitung* de Stuttgart (numéro du 8 janvier 1907), sous la signature de Mme Wiesenthal et de M. Chybinski. Ce dernier, spécialisé en quelque sorte dans la musique polonaise, ne devait point nous paraître suspect. A ce moment d'ailleurs, le « Journal » incriminé ne souleva aucune protestation. Quelques mois plus tard nous en établissions une version française que publiait le *Guide Musical* (1). Notre souci était que tout ce qui touche à une pareille personnalité, méritait d'être révélé au monde musical. Notre confrère allemand apprit alors que nul n'est prophète en son pays, car (et il l'avoua) ce n'est qu'à partir de la publication de la version française que la polémique fut engagée, sans que nous n'en fûmes prévenus par ceux qui nous attaquaient. Nous apprîmes fortuitement (n'étant pas Argus de la Presse) que le pianiste Rosenthal nous lançait le défi d'établir l'authenticité du dit « Journal ». Qu'eût-il dit si, ce manuscrit existant,

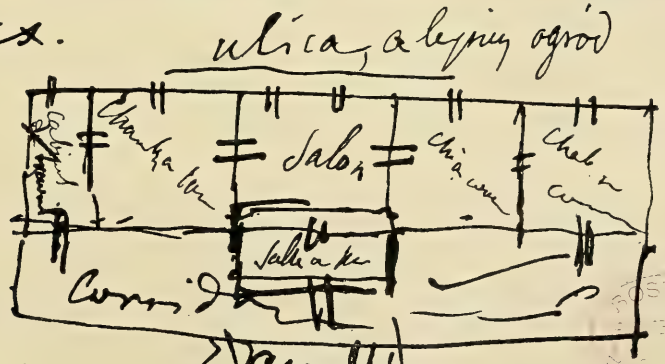
(1) *Guide Musical*, Bruxelles, 8-15 sept. 1907.

rue d'Hanovre
rue de Bourgogne
rue de Varenne
rue Las Cases

wszystko to niewielkie – i ile możności cichy hotel.

2 pokoje sypialne – prócz tego 2ga
1 pokój sypialny i gabinet do pracowania –
Salon (niewielki)
Salle à Manger
Cuisine (dosyć wielka
2. Chambres de Domestiques
Cave. i ogród

p. ex.



pas de boiseries – surtout Kossala

Rocaille

Nie Madrij szczery Kosel jego ci

LETTRE DE CHOPIN A UN AMI

pour lui indiquer le plan d'un appartement tel qu'il le souhaitait à Paris, dans le Faubourg St-Germain.

on le lui eût tenu sous les yeux? Par contre, M. le Dr Leichentritt, de Berlin, qui venait de publier une très importante biographie de Chopin, s'exprimait ainsi quant au « Journal »: « J'ai examiné ces feuillets et je les considère comme absolument authentiques. Leur fond et leur forme correspondent en tous points avec ce que je connais des événements mentionnés ».

Eh bien, et malgré tout, ce « Journal » est apocryphe. Et nous en devons l'explication à notre confrère Oswald Kühn, directeur de la *Neue Musik Zeitung* lequel, dès les débuts de cette légère querelle, ramassa le gant jeté par Rosenthal. Il s'enquit sérieusement de l'origine du trop fameux *Journal de Chopin.* Et voici les résultats de ses investigations qu'il a publiés dans *Die Musik* (Berlin, VIII, 4 p. 230):

Il est dans une petite ville d'Amérique, à Northampton, dans le Massachusetts, une dame Jeanette Lee qui s'est faite une spécialité de ce genre de fantaisies littéraires-musicales. Elle puise dans les biographies et la musique d'un maître la quintessence d'une donnée qu'elle développe ensuite à la grande joie des revues et journaux américains et à la non moins grande joie de sa poche. C'est un article très demandé, bien payé, facile à produire, inépuisable; aussi pouvons-nous nous attendre à savourer prochainement « Les dernières lettres de Beethoven », car l'authoress s'est arrangée de façon à obtenir la signature de l'immortel symphoniste; une interview récente de Wagner nous est aussi promise; il y sera question d'un opéra ignoré de tous, supérieur même à *Parsifal,* ignoré à Bayreuth, et gardé en un coffre-fort de Carnegie, qui prêta jadis au Maître la bagatelle de 100.000 francs sur ce gage; quelle joie pour Cosima prima!

Comme on le voit, le sillon que Mme Lee cultive de préférence dans le noble champ de l'intellectualité promet d'être fécond en surprise et la moisson agréable à faire.

Ayant donc combiné de toutes pièces et publié un *Journal de Chopin* dans un magazine américain, Mme Wiesenthal en fit une traduction allemande que M. Chybinski arrangea et que publia M. Oswald Kühn dans la revue musicale dont la destinée lui est confiée. M. Kühn, en homme d'esprit, nous prie de croire que, malgré ses doutes, il publia ce « Journal », supposant que c'était là le meilleur chemin à prendre pour être fixé. C'eut été très bien, si notre collègue avait pris soin d'avertir les lecteurs; mais agissant comme il l'a fait, il passe aux yeux de beaucoup pour avoir partagé la confiance de beaucoup d'autres, et pour n'avoir eu en vue que la publication d'une nouvelle sensationnelle. Il eut été prétentieux de notre part d'être plus royaliste que le roi; nous eûmes donc confiance en notre confrère d'outre-Rhin qui nous doit même des remerciements, si nous tenons aux nuances, de cette très grande confiance que nous placions en lui, ne nous doutant pas qu'il se servait d'un « canard » ayant traversé l'Atlantique, un robuste canard donc.

Il est un pays qui s'appelle la Chine et où ce volatile sert à des fins que la nature n'a pas prévues; il remplace là-bas l'absence du Véritable. Est-ce pour cela que nous traitons de « canard » les nouvelles fausses appelées à remplacer les choses réelles? Avouons que nous avons tous fait là un fameux brin de réclame à l'ingénieuse Américaine qui va dès lors pouvoir

opprimer ses éditeurs. Mais elle aura l'occasion de méditer la morale du fabuliste qui veut qu'on ne nous y prendra plus.

Le *Journal de Chopin* est donc un document apocryphe qu'il faut rayer des documents ayant trait au maître polonais. On se méfiait déjà des revues américaines, espérons qu'il ne nous faudra point appliquer le même régime à certaines revues allemandes. Nous nourrissons d'ailleurs la conviction que M. Kühn est suffisamment peiné de sa trop grande confiance en certains musicographes; il serait cruel de notre part d'appuyer davantage sur la dominante et nous continuerons à faire crédit aux articles que M. Kühn voudra bien publier dans l'intéressante revue musicale qu'il dirige d'ailleurs depuis quelques années avec une très grande compétence. Que l'accident soit donc enterré; il ne fit que trop couler d'encre... et des larmes même si j'en crois quelques âmes sensibles. Moi je conserve ce journal... on a des heures moroses dans l'existence!

Comme corollaire à ce chapitre, il nous faut mentionner un petit catalogue de M. Liepmannssohn (de Berlin) établi à propos de la mise en vente de quinze lettres originales de Chopin pour lesquelles on ne demande que 3.600 marks. (Pourrait-on hésiter un seul instant!) Ces lettres adressées à Fontana, l'ami de Chopin et dont le catalogue donne des passages, coïncident avec certains feuillets du *Journal de Chopin*. Prenons la cinquième lettre datée de Palma, 14 décembre 1838, parlant d'insomnie et de toux. Le feuillet du « Journal », daté de Majorque, 16 novembre 1838, mentionne également ces deux choses dont souffrait Chopin. La septième lettre, écrite de Marseille le 17 mars 1839, est bien rapprochée du feuillet portant la date de Paris, 14 mars 1839, où Chopin parle de son passage à Marseille. Avouons donc que la supercherie américaine empruntait un certain cachet d'authenticité.

Un des plus curieux autographes de Chopin mis en vente par M. Liepmannssohn est un plan d'appartement imaginé par Chopin, appartement qu'il désire louer dans ce quartier de Paris comprenant les rues de Verneuil, de Bourgogne, de Beaune et Las-Case. Cette demeure semble beaucoup le préoccuper; il la doit habiter avec G. Sand et recommande à Fontana, chargé de lui trouver ce tusculum idéal, de ne pas agir à la légère: « Remarque, écrit-il, qu'on ne doit pas agir légèrement pour elle, remarque bien cela. » (Lettre de La Chatre, 4 octobre 1838). Au cours de deux autres lettres, toujours de « La Chatre 1838 », il revient à cette question de demeure, ajoutant qu'il espère ne plus y souffrir de sa toux qui l'étouffe.

Quel est le seigneur qui va pouvoir s'offrir ce joli lot de lettres du plus grand musicien polonais?

Ajoutons que le catalogue de ces lettres continue à propager l'erreur trop accréditée en faisant naître Chopin le 1er mars 1809. Il est à espérer qu'en ceci aussi, la musicographie, d'année en année plus étendue, contribuera à dissiper cette erreur. GASTON KNOSP.

Signalons un petit ouvrage qui vient d'arriver à la Revue, et dont l'auteur résume en cinquante pages les traits essentiels de la vie de Chopin.

EDOUARD GANCHE. — *La Vie de Chopin et son œuvre*. (Société des Auteurs et Editeurs, 1908, in-8°).

L'HYGIÈNE DU VIOLON

CONSEILS PRATIQUES SUR L'ENTRETIEN DES INSTRUMENTS A ARCHET, EN VUE DE LEUR CONSERVATION

VIIe CAUSERIE

Nous avons vu que les qualités d'un instrument dépendent à la fois de la construction et du réglage. Un violon peut être excellent de par sa structure et son vernis; s'il est mal barré, si le diapason est irrégulier, le renversement anormal, s'il est pourvu d'une touche mal faite, si le chevalet n'a pas de justes proportions, si l'âme n'est pas à sa place, si enfin il est muni de mauvaises cordes, il sera quand même impropre à toute exécution artistique.

Supposant donc pour le moment un instrument parfaitement réglé, nous nous demandons quel *criterium* sert de base au connaisseur, pour lui permettre de porter un jugement sur les qualités ou les défauts dont cet instrument est doté.

On peut tout de suite dire que l'aphorisme : « La perfection n'est pas de ce monde », s'applique aussi à celui que l'on a coutume de nommer le « roi des instruments ». Dans le violon le plus parfait, comme chez l'individu le mieux doué, l'excès même de certaines qualités devient un défaut. Aussi, ne pourrait-on pousser l'étude jusque dans de telles subtilités, sous peine de ne pouvoir formuler aucune règle positive. Nous admettrons comme instrument théoriquement idéal, celui qui réunirait l'ensemble de toutes les qualités, sans que l'une domine les autres, et cette coïncidence ne se réalisera probablement jamais. La prédominance de certaines qualités sur d'autres, ou plutôt au détriment de quelques autres, est ce qui constitue la personnalité d'un instrument, et le fait choisir par l'artiste comme répondant le mieux à sa nature, son tempérament, ses aspirations. Par exemple de Bériot joua toute sa vie sur un Maggini, Paganini sur un Guarneri; l'instrument de prédilection de Vieuxtemps fut un Guarneri, celui de

Sarasate un Stradivari; Servais se servit pendant toute sa carrière d'une basse de Stradivari, très grand modèle... Je connais des artistes qui changent fréquemment d'instrument.

S'il est difficile de trouver dans le même instrument l'ensemble de qualités qui le rendent digne d'être appelé bon, il n'est, d'autre part, pas aisé de définir la majeure partie de ces qualités dont la perception est du domaine des sens et que l'ouïe seule peut goûter et analyser. Les termes les plus précis pourront seulement être compris de celui qui joue d'un instrument à archet, et il les appréciera en raison directe de son instruction technique.

Ce qu'on demande à un instrument, d'abord et par-dessus tout, c'est la *beauté du son,* représentée par la puissance avec la portée pour conséquence, la rondeur, la douceur, la pureté, l'égalité, le timbre.

Des instrumentistes exercés s'accorderont facilement à reconnaître l'absence ou la présence de ces facteurs, un seul excepté: le *timbre.* Faute de s'entendre sur la signification de ce mot, et d'en connaître exactement le sens, les mêmes musiciens porteront un jugement diamétralement opposé. Ils estimeront différemment la valeur musicale d'un instrument, parce qu'ils feront parler leur goût, prévaloir leur inclination personnelle, et qu'ils trouveront une supériorité là où il n'y aura qu'une différence. Précisons: On doit distinguer dans le timbre deux éléments, la *richesse* et la *nature.* La richesse dépend de la plus ou moins grande quantité de certaines harmoniques vibrant à l'exclusion d'autres, en même temps que le son fondamental, tandis que la nature est due à la prédominance de quelques-unes de ces harmoniques sur les autres. Apprécier la richesse est question d'éducation de l'oreille, juger de la nature est affaire de goût personnel. Aussi tout jugement objectif doit-il se restreindre à l'appréciation de la première. Quant à la nature, on peut dire: je n'aime pas ce timbre; ou encore: je préfère ce timbre, et c'est tout. *Trahit sua quemque...*

Pour une oreille exercée, la nature du timbre varie non seulement d'un auteur à l'autre, (par exemple un Nicolas Amati diffère sous ce rapport complètement d'un Joseph Guarneri), mais encore chez le même auteur, qui n'a jamais fait deux instruments identiques. C'est principalement, et abstraction faite d'autres particularités, la nature du timbre qui guide les instrumentistes dans leur choix, et fait qu'ils ont chacun une prédilection particulière pour telle ou telle marque. Il y a là un phénomène de sympathie et d'antipathie très semblable à ce qui se passe pour les odeurs.

Par le mot *puissance* on entend que l'instrument ne doit jamais faiblir sous l'archet, répondant à la demande avec une générosité sans bornes, au point de paraître à l'exécutant doté d'un fond sonore inépuisable. La puissance a pour résultat la *portée.* A ce sujet, bien des artistes inexpérimentés éprouvent la déception de constater que des instruments, leur paraissant formidables près de l'oreille, ne portent pas dans la salle de concerts, tandis que d'autres, dont le son leur semble bien moins volumineux quand ils les jouent, envoient jusqu'au fond du vaisseau le plus vaste, la pureté d'une note produite par le plus faible frôlement de l'archet. Ce sont ces derniers les puissants en réalité. Ils émettent un son *pur,* exempt de tout bruit étranger, tandis que, dans les

autres, des bruits confus, mêlés au son, frappent énergiquement l'oreille de près, et font paraître ce son très fort. A quelques mètres de distance les bruits ne sont plus perçus, le son en est dépouillé, et la pauvreté sonore de l'instrument apparaît piteusement.

La sonorité ne doit être ni sèche, ni nasale, ni sourde, ni cotonneuse; un bon instrument doit avoir le son *en dehors* et non en dedans. Une erreur, qui s'est propagée depuis le commencement du XIXe siècle jusqu'à nos jours, consiste à croire que les instruments fortement voûtés ont *a priori* le son en dedans. C'est ce qui explique le nombre colossal de violons plats comme punaises que l'on rencontre de par le monde. Il suffit, pourtant, de regarder avec un peu d'attention un antique de bonne marque, pour se convaincre du contraire. Les beaux instruments italiens ont tous, sans exception, des voûtes prononcées. Il est superflu d'ajouter qu'elles sont admirablement raisonnées.

Il est difficile de définir la *rondeur* d'un son, mais on peut se faire comprendre en disant, par opposition, qu'un son rond est le contraire d'un son grêle.

On n'entend pas seulement par *doux* le contraire d'aigre. La douceur, quand il s'agit de sonorité, n'implique pas l'idée de faiblesse. Un son doux ne doit manquer ni de force ni de portée.

Lorsque à côté d'une note pleine et éclatante, se trouve une note faible et grêle, l'instrument manque d'*égalité*.

Outre les qualités que nous venons d'énumérer, il en est une qui est pour ainsi dire le couronnement de toutes les autres:

Il faut que, dans les positions les plus élevées, aussi bien sur la chanterelle que sur le *sol*, si petite que soit la portion vibrante, la corde réponde au moindre frôlement de l'archet par un son pur et ininterrompu.

A côté de ces nécessités qui concernent uniquement la beauté du son, se placent celles qui intéressent l'exécution.

Tout instrument *devrait* être exempt de notes roulantes. Les plus généralement sujettes à ce défaut sont :

Pour le violon:

La^{1}, *si* bémol^{1}, *ut* , sur la 4e corde.

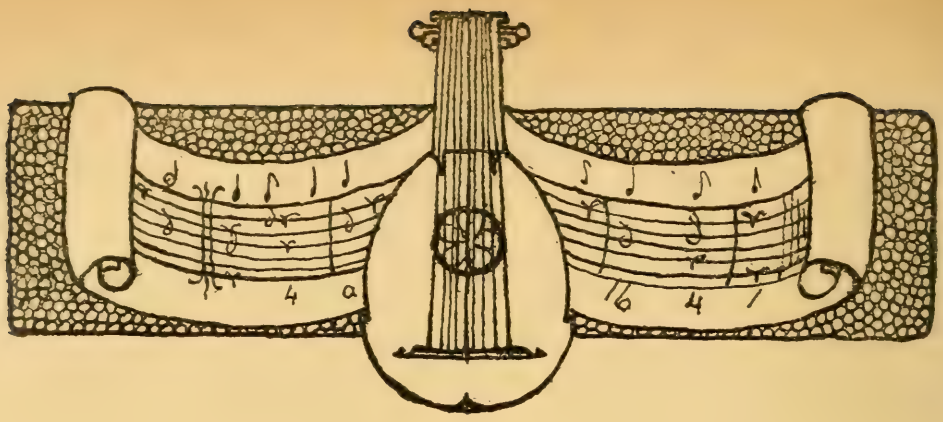
Si bémol^{3}, *ut*^{3}, *ut*^{3} dièse, sur la chanterelle.

Pour le violoncelle: *Fa, fa* dièse, sur la troisième corde.

Puis il doit bien tenir l'accord. Le contraire indique toujours que la table est trop faible, ou tirée d'un bois trop mou, à moins que le manche ne soit pas convenablement enclavé et collé. On peut remédier à ce dernier défaut; quant au premier, il est incurable.

Si l'on ajoute que toutes les notes doivent répondre instantanément à la plus délicate sollicitation de l'archet, que l'instrument doit rendre aussi facilement le lent que le vif, sonner aussi clairement dans toutes les tonalités, dans le *do* mineur que dans le *la* majeur, par exemple, vibrer aussi aisément à l'attaque d'une corde seule que de plusieurs à la fois, produire avec aisance les différents coups d'archet, staccato, sautillé, arpèges, etc., on aura établi le bilan de ce qui constitue un bon instrument.

(*A suivre.*) LUCIEN GREILSAMER.



LE MOIS

La musique de chambre à Paris [1]

QUATUOR PARENT. — QUATUOR HAYOT. — QUATUOR CAPET. — QUATUOR GELOSO. — QUATUOR SOUDANT.

Depuis dix ou quinze ans, le nombre des séances de musique de chambre qui se donnent à Paris s'est multiplié avec une rapidité extraordinaire : nous avons aujourd'hui une demi-douzaine d'excellents *Quatuors* qui se partagent un public toujours plus empressé. C'est là un signe des temps : le progrès du goût musical va du théâtre au concert d'orchestre et du concert d'orchestre à la musique de chambre. Il est certain que nous avons fait un grand pas.

Je ne sais cependant pourquoi les critiques ne se sont pas plus occupés qu'ils n'ont fait jusqu'ici de nos sociétés de quatuors. Attentifs à satisfaire les désirs du public, ils donnent la toute première importance dans leurs comptes rendus aux ouvrages nouveaux montés par l'Opéra ou par l'Opéra-Comique ; en seconde ligne viennent les auditions dominicales des orchestres Colonne et Chevillard ; le reste n'existe pas, ou ne vaut pas la peine qu'on en parle. C'est affaire à d'obscurs reporters de signaler l'exécution d'une nouvelle sonate de quelque jeune compositeur, ou des dix-sept quatuors de Beethoven, ou de toute l'œuvre de musique de chambre de Brahms ; il semble que la fonction de critique n'ait pas à s'exercer ici ; quelques entrefilets dédaigneux suffisent à distribuer les épithètes laudatives que prescrit la politesse ou qu'inspire l'amitié.

(1) Pour répondre aux vœux d'un grand nombre de nos lecteurs, nous synthétiserons désormais nos comptes rendus mensuels des Concerts en une seule *Chronique* dont notre collègue, M. Landormy, a bien voulu prendre le soin et la direction ; nous éviterons ainsi le morcellement, qui donne si souvent à cette revue des nouvelles l'aspect d'inutile banalité.

Il est donc possible d'écrire huit ou dix colonnes sur un opéra nouveau, et il n'y a rien à dire du quatuor de Franck ni de la façon dont il fut interprété !

Je sais bien que chacun s'excuse en alléguant que tout est déjà dit, que l'on connaît par cœur les quatuors de Beethoven et le quatuor de Franck et qu'on ne saurait rien ajouter que de superflu à des commentaires mille et une fois déjà présentés ! Je doute fort que les œuvres même les plus classiques de la musique de chambre soient si familières à tant d'auditeurs et à tant de critiques, et je cherche vainement les articles où elles ont été sérieusement étudiées, où l'interprétation en a été discutée, où l'on a tâché d'en déterminer le vrai mouvement, la couleur juste, le sentiment exact. Et j'avoue cependant que le quatuor de Franck ou une sonate de Beethoven me paraissent avoir une toute autre importance artistique que la *Solange* de M. Salvayre ou la *Monna Vanna* de M. Février.

Mon intention est justement de donner ici à la musique de chambre la place à laquelle elle a droit, et de faire ressortir toute son importance actuelle dans la vie musicale parisienne.

Le plus ancien Quatuor de Paris est le *Quatuor Parent* (MM. Parent, Loiseau, Brun et Louis Fournier). Il fut fondé en janvier 1892 par M. Armand Parent, déjà connu comme soliste des Concerts Colonne, comme 2e violon ou alto du Quatuor Sarasate et du Quatuor Rémy. Il se fit entendre d'abord dans les séances qu'il organisa, puis dans les matinées du jeudi des Concerts Colonne, à la Société Nationale, dans les cercles, en province et à l'étranger ; il fut désigné en première ligne et à l'unanimité pour les séances officielles de l'Exposition de 1900. Il a donné environ 900 auditions depuis sa fondation ; il a fait entendre (naturellement) toutes les principales œuvres classiques, et notamment cinq fois les dix-sept quatuors de Beethoven. Mais ce qui distingue l'activité du quatuor Parent, c'est le zèle tout particulier qu'il apporte à l'exécution des œuvres de l'école française contemporaine. Aucune autre société n'a tant fait pour les « jeunes ». Franck, d'Indy, Fauré, Chausson, Debussy ont été joués et rejoués par le Quatuor Parent alors qu'ils étaient encore très froidement accueillis par le public. Tous les ans le Quatuor Parent donne au moins une fois l'audition intégrale des œuvres de musique de chambre de César Franck. — Lekeu, Vreuls, Jongen, Ravel, Roussel, Malherbe, Samazeuilh, Magnard, Marteau, Duvernoy, Widor, Th. Dubois, Dallier, Savard, Witkowsky, Castillon, Canteloube de Malaret, Guy Ropartz(Florent Schmitt, Turina, Déodat de Séverac, Coindreau, Bordes, Marcel Labey, et bien d'autres ont eu quelques-unes de leurs premières auditions grâce au Quatuor Parent, — et restent désormais à son répertoire. La sonate de Franck fut ainsi jouée 160 fois, le quatuor de Debussy 52 fois, et la sonate pour piano et violon de Vincent d'Indy 27 fois. Le public peut donc apprécier des œuvres qu'il a tout le loisir d'entendre et de réentendre. Cependant la prédilection du quatuor Parent pour les compositions françaises ne l'empêchait pas l'année dernière de faire campagne pour *Brahms*, et de faire connaître intégralement sa musique de chambre en huit séances qui eurent lieu à la Schola Cantorum.

C'est encore à la Schola Cantorum que le Quatuor Parent donne cette année presque toutes ses séances. Il trouve là un public curieusement com-

posé de quelques mondains, de petits bourgeois du quartier, mais surtout d'étudiants et d'étrangers qui semblent s'intéresser beaucoup plus aux œuvres qu'aux interprètes; la jeunesse est en majorité: c'est le meilleur auditoire qu'on puisse désirer.

Devant ce public affamé de musique, le Quatuor Parent se donne tout entier, et avec un plaisir évident. Mais, dans son ardeur, il y a toujours quelque chose de contenu qui se refuse aux expansions trop abandonnées. Ce feu intérieur qui l'anime lui donne un accent particulièrement pénétrant dans la tendresse comme dans la force; jamais de fadeur, jamais rien de trop mollement caressant; une sorte de tension nerveuse relève les effusions les plus langoureuses, et l'on sent de l'amertume et de l'âpreté se mélanger aux émotions les plus douces. Et puis, dans les moments de passion, c'est comme un vent de tourmente, un souffle de tempête qui passe tout d'un coup. Malgré cette agitation et ce trouble, tout est réglé minutieusement, c'est le triomphe de la précision dans le rythme, c'est un souci de netteté qui ne craint pas d'accuser volontairement les contours et de pousser le dessin jusqu'à la violence. L'effet est toujours saisissant.

Je m'en rendais compte tout dernièrement en écoutant le Quatuor Parent jouer le quatuor et le quintette de Franck, et des œuvres de Schumann. Mlle Dron, sa collaboratrice habituelle, posait avec une délicatesse et une fermeté rythmique tout à fait rare, le thème arpégé du choral de *Prélude Choral et Fugue* et Mme Mayrand chantait de sa belle voix étoffée l'*Amour et la vie d'une femme.*

Le Quatuor Hayot (MM. Hayot, André, Denayer, Salmon), fondé en 1894 par M. Hayot, déjà connu comme virtuose et professeur au Conservatoire de musique (fonction à laquelle il a renoncé), a, comme le Quatuor Parent, les plus brillants états de services. Il s'est fait applaudir dans tous les pays de l'Europe et même par des souverains; il a participé aux séances officielles de l'Exposition de 1900. Enfin il est attaché depuis sa fondation aux *Soirées de la « Trompette »* qui ont lieu dix-huit fois par an.

Le Quatuor Hayot frappe tout d'abord par la franchise, la clarté, l'aisance de son jeu, la rondeur et la plénitude de sa sonorité; il plaît à l'oreille, sans d'ailleurs la flatter par d'indignes artifices. Quelle que soit la musique qu'il exécute, il la rend toujours agréable à entendre, et ce n'est pas une mince qualité. Est-ce parce qu'il ne cherche pas dans la musique autre chose qu'elle-même? Il atteint cependant l'expression et il sait nous toucher. Il ne parle pas qu'à notre oreille, il parle aussi à notre cœur. Mais il semble alors que seuls les sons nous émeuvent par leur intrinsèque beauté, sans qu'ils nous représentent rien d'humain; il semble que ces violons aient une action sur notre sensibilité, non ces hommes. C'est sans doute cette façon de nous présenter les œuvres qui doit réjouir le plus les partisans de la musique pure, de la musique sans contenu littéraire ou pittoresque ou surtout psychologique: le Quatuor Hayot en réalise la formule avec un art tout à fait supérieur.

Malheureusement, le Quatuor Hayot est peu connu de la plupart des amateurs parisiens. Les dix-huit séances qu'il donne tous les ans sont réservées au public très spécial de la « Trompette »; et la « Trompette » est une société fermée au sein de laquelle on ne pénètre pas aisément. Le public de

la « Trompette » me fait penser au public des Concerts du Conservatoire ; il est souverainement conservateur et routinier : la composition des programmes révèle en effet le souci de ne pas fatiguer des oreilles un peu paresseuses ; les œuvres de charme et de virtuosité y prennent trop souvent la place des œuvres fortes et profondes. Il est même triste à certains jours d'entendre jouer par des artistes d'une telle valeur ce lamentable *septuor* de Duvernoy dont on n'a même pas le courage de se moquer, tellement il fait pitié.

Ce qui manque au Quatuor Hayot pour accomplir à Paris toute sa tâche, c'est l'indépendance ; et c'est peut-être aussi l'ardeur au combat, la foi dans un idéal qu'il voudrait imposer au grand public.

Cette foi et cet idéal ne font certainement pas défaut au *Quatuor Capet* (MM. Capet, Tourret, Bailly, Hasselmans). Fondé en 1903, il travailla tout un été avant de se faire entendre, et à partir de 1904 il se consacra presque exclusivement à l'exécution des 17 quatuors de Beethoven dont il donna tous les ans l'audition intégrale à Paris, voyageant entre temps dans toute l'Europe.

Le Quatuor Capet limite étroitement son programme pour le réaliser plus parfaitement ; et c'est véritablement à la perfection qu'il atteint, ou plutôt à un certain genre de perfection qui consiste essentiellement dans le fini du détail, dans la propreté absolue de l'exécution, dans une correction minutieuse. Cette corresction n'est ni froide ni sèche. Le Quatuor Capet a une âme, une âme toute de douceur, de sérénité, de calme, de tranquille ferveur. Il plane constamment dans des régions supérieures. Il recherche pour s'exprimer des sonorités transparentes, claires, aériennes, qui donnent l'impression de l'immatériel. Il traduit admirablement un des aspects de la grande âme beethovenienne : sa résignation souriante et mélancolique au Destin, son extase devant les mystères de la nature, ou son admiration mystique pour la toute-puissance divine. Il arrive même à ramener tout Beethoven à ces quelques traits de son génie, et c'est à peine si nous nous apercevons qu'il y manque quelque chose. Il y a cependant au cours de ces dix-sept quatuors bien des pages de colère, de violence, de brutalité, d'humanité trouble, de sauvagerie farouche ; le Quatuor Capet parvient à les fondre dans la tonalité de mystère et de paix qu'il donne à l'œuvre entière. Voici par exemple le final du 4e quatuor dont il suffit de parcourir des yeux la partition pour en sentir toute la fougue et tout l'emportement : peut-être d'ailleurs en l'exécutant dans le sentiment exact arriverait-on à dépasser les ressources des instruments et à déchirer les oreilles. Le quatuor Capet fait de ce morceau quelque chose de souverainement léger et de délicieusement fin. Est-ce un contre-sens ? On n'en sait plus rien, tellement on est charmé. — Dans le numéro 6 du 14e quatuor, le Quatuor Capet chante avec une onction et un recueillement tout à fait religieux. Est-ce bien le ton exigé à cette place ? Un peu plus de chaleur, un peu plus d'humanité, de passion terrestre, n'est-il pas indiqué par le texte ? Mais encore une fois le Quatuor Capet a le talent de nous imposer toutes ses interprétations même les plus risquées. — Une dernière chicane : c'est à propos de l'*adagio ma non troppo e semplice* du n° 4 du 14e. Le Quatuor Capet, se conformant d'ailleurs à une tradition générale, prend à peu près ce mouvement : ♩ = 100. Il me semble qu'il y a là une grosse erreur d'interprétation ; en effet, le mou-

vement pris ainsi donne l'impression non pas d'un adagio (même *ma non troppo*) mais d'un andantino ou d'un allegretto. Du reste, si Beethoven a employé ici le 9/4 et non le 9/8 c'est sans doute pour inviter l'exécutant à ne pas prendre un mouvement trop rapide. Les noires du 9/8 doivent être mesurées comme les noires du 2/4 précédent et même plus lentement, puisque le 2/4 précédent est un allegretto et le 9/4 un adagio. Au contraire, en suivant le mouvement qu'adopte le Quatuor Capet, il se trouve que les noires de l'adagio sont beaucoup plus rapides que celles de l'allegretto! C'est inadmissible. Ajoutons que, joué plus lentement, le 9/4 gagne infiniment en grandeur. Si la tradition s'est perdue de l'exécuter ainsi, c'est sans doute à cause de la difficulté qu'il y avait à soutenir si lentement une mesure si longue. Mais peu importe! Les difficultés ne doivent pas arrêter de tels artistes! Et il me semble que le mouvement de cette page devrait être tout au plus: ♩ = 80. Ici encore le Quatuor Capet a sans doute cédé à sa préoccupation dominante de la pureté: il a le sentiment très exact des limites dans lesquelles la sonorité du quatuor cesse d'être agréable; de même qu'il préfère renoncer à jouer fort plutôt que de risquer de faire entendre parfois des bruits au lieu de sons, il préfère encore ne pas prolonger indéfiniment des tenues auxquelles l'orchestre seul pourrait donner la puissance et la continuité nécessaires. — Mais que voulait Beethoven? Et ne se moquait-il pas de la pureté? — Le Quatuor Capet me répondra sans doute que je ne trouverai pas beaucoup de sociétés d'artistes telle que la leur, à qui je puisse adresser le reproche de jouer trop purement. Et il aura raison.

Le *Quatuor Geloso* offre cette curieuse particularité d'être composé de professionnels et d'amateurs: disons tout de suite que le mélange est fort heureux, et que le violoncelle notamment est le digne partenaire du 1er violon. — Ses exécutions sont fort soignées, et il nous donne cette année les dix-sept quatuors de Beethoven. J'ai entendu dernièrement le 15e. J'ai apprécié la délicatesse et la souplesse du jeu des quatre artistes, notamment dans l'*allegretto ma non troppo* si difficile à présenter avec netteté et charme. Le *Remerciement à la Divinité* fut joué avec tout le recueillement désirable; mais il me semblait que Beethoven retrouvant ses forces ne manifestait pas tout l'enthousiasme et toute la reconnaissance que nous attendions d'une nature si puissante; et puis, en ce qui concerne le *molto adagio*, je soumettrai au Quatuor Géloso, comme à tous les autres Quatuors que j'ai entendus dans cette œuvre, la réflexion suivante: pourquoi le *molto adagio* est-il pris la dernière fois dans un mouvement à peu près le double plus lent que les deux premières fois? La partition ne porte nulle indication de ce changement de mouvement. N'est-ce pas qu'on a pris le thème *trop vite* la première fois pour ne pas avoir à soutenir trop longtemps des valeurs longues, et que la nécessité de ne pas précipiter les doubles croches la troisième fois oblige à revenir au mouvement véritable? De toute façon il y là quelque chose à corriger. La partie suivante: *Alla marcia assai vivace* fut merveilleusement exécutée, avec une vivacité, une grâce, une légèreté, et une justesse d'accent extraordinaires. J'ai beaucoup moins aimé le *più allegro* qui prépare le final: les récits y furent déclamés avec une furie un peu trop italienne, ou espagnole, et ils y perdirent en puissance, en véritable grandeur: de même dans le final j'ai noté un peu d'outrance dans l'accentuation. Mais c'était chaud et coloré.

Le *Quatuor Soudant* (MM. Soudant, de Bruyn, Migard, Bedetti) a découragé ma bonne volonté.

C'est chose terrible de voir comme des artistes bien doués s'ingénient à gâcher leurs talents. Les programmes des séances du Quatuor Soudant sont une honte à notre époque. Pas une œuvre n'est jouée intégralement; le concert débute par deux mouvements d'un trio et se termine par le final d'un quatuor. *La Procession* de César Franck voisine avec une Gavotte ridicule de Samuel Rousseau. Enfin non content de *déranger* l'aria de Bach en transposant la partie du 1er violon à l'octave inférieure, le Quatuor Soudant a l'audace de jouer ce quatuor en remplaçant par le piano l'*alto qui manque!* Et cependant M. Bedetti, le violoncelliste, se « *tord* », tout en jouant, de la bonne farce que l'on vient de faire au public! Que de pareils artistes ne demandent pas à être jugés!

La place me manque pour parler cette fois du *Quatuor Firmin Touche,* du *Quatuor Lejeune,* dont les programmes historiques nous font connaître tant d'œuvres oubliées, du *Quatuor Luquin,* qui va faire entendre prochainement le quatuor à cordes de Louis Dumas si personnel, si coloré, si frais et si vibrant, des *Concert Charles Bouvet,* du *Trio Chaigneau,* des auditions de *Mlle Delhez,* etc., etc.

Qu'il nous suffise d'avoir commencé l'inventaire de nos ressources artistiques et indiqué toute la richesse et toute la variété des talents qui se consacrent à la mise en valeur de chefs-d'œuvre, déjà connus d'un groupe important de fervents amateurs, mais trop ignorés encore du grand public.

P. LANDORMY.

La Saison chez Colonne

Selon sa louable habitude, M. Colonne a ouvert la saison par la série complète des neuf symphonies de Beethoven: pieux pèlerinage que l'Association artistique accomplit chaque année d'un pas plus assuré, bien qu'encore indécis et branlant çà et là.

Dans la neuvième, les chœurs occupaient leur place dès le début, comme je le souhaitais l'an dernier pour éviter de couper l'œuvre par une scène de déménagement. Mais il ne faudrait pas tomber d'un mal dans un pire. Est-il tout à fait impossible d'obtenir qu'en attendant leur entrée les choristes gardent le silence? les hommes surtout, et les dames principalement! Au reste, si M. Colonne s'est décidé à adopter cette nouvelle disposition, c'est uniquement, je pense, pour gagner du temps; et c'est sans doute pour la même raison qu'il supprime impitoyablement toutes les reprises.

On entend beaucoup de musique au Châtelet, et de bonne musique; parfois aussi tout autre chose: par exemple, outre les conversations des choristes, les avertissements — « les hautbois! » — objurgations — « regardez-moi! », sifflements et chuintements divers du chef. Ces accessoires,

non marqués sur les partitions, y ajoutent un piquant ragoût dont certaines œuvres ennuyeuses s'accommodent assez bien.

Seul admis à l'honneur de paraître à côté de Beethoven comme symphoniste, Brahms a été représenté par sa première symphonie, en *ut* mineur. Les formules expressives de l'andante très mendelssohnien (en *mi* majeur selon une relation tonale dont Brahms trouvait l'exemple dans un concerto de Beethoven et qu'il a lui-même employée ailleurs, dans son troisième quatuor avec piano) sont d'une rhétorique un peu surannée. L'abus des premiers violons à découvert y engendre une monotonie que ne suffit pas à rompre l'intéressante partie de hautbois, jouée avec un joli son mais trop peu d'aplomb rythmique. L'allegretto est agréablement superficiel. Le finale débute par une sorte de choral assez noble, dans la couleur de Weber, exposé par le cor; tandis que le premier thème de l'allegro suivant rappelle plutôt la phrase initiale de la symphonie en *ut* de Schubert; puis viennent des développements scolastiques fastidieux dont la nécessité organique n'est pas évidente. Est-ce pour cela que l'orchestre ronge son mors et tend à s'emballer?

Le même pédantisme apparaît aussi dans le premier morceau. Et que tout cela est opaque! Quant à la qualification de « dixième », décernée par H. de Bülow, c'est une bonne plaisanterie, ou une mauvaise, au choix, comme celle des trois B. Mais pour être équitable envers les symphonies de Brahms, ce n'est pas aux œuvres de génie qu'il faut les comparer, c'est à certaines productions de l'école de Leipzig. Enfin, dussé-je être honni comme contempteur du *grand art,* je confesse avoir pris plus de plaisir au concerto, sur lequel je reviendrai tout à l'heure, qu'à la première symphonie.

Comme pièces symphoniques, nous avons eu les ouvertures d'*Egmont,* de *Coriolan,* de *Benvenuto Cellini,* le *Carnaval romain,* le *Venusberg,* les préludes du 1er et du 3e acte de *Lohengrin,* la *Chevauchée,* les traditionnels fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs,* le *Chasseur maudit,* de Franck, *Antar,* de Rimsky-Korsakow, *Don Juan,* de Richard Strauss, la suite d'orchestre, de Fauré, sur *Pelléas et Mélisande,* les *Nocturnes* et l'*Après-midi d'un faune,* de Debussy, enfin une seule œuvre nouvelle.

Le magnifique crescendo du prélude de *Lohengrin* manque en partie son effet quand on commence trop fort. Et c'est, je crois, une erreur esthétique que l'abus du *vibrato* aux violons. Aucune passion humaine ne doit paraître ici; seule la sérénité divine, une pureté de cristal convient à la vision mystique de cette échelle de Jacob que descend l'angélique théorie apportant le Graal sur la terre.

Le *Chasseur maudit* est une erreur du bon Franck, dont les horrifiques sortilèges ne font peur à personne, en dépit du bruit. Il a consciencieusement pioché la couleur; mais combien cette musique est massive, et que de ferblanterie! Il faut dire aussi qu'elle eut à souffrir d'être encadrée entre Debussy et Rimsky-Korsakow.

L'éblouissante féerie d'*Antar* semble un choral varié très libre sur le thème du héros. Les deux dernières parties, délices du pouvoir et délices de l'amour, sont celles que je préfère, elles me confirment dans l'opinion que le vrai rôle historique des maîtres russes aura été d'enrichir notre art

européen de tout ce qu'il peut s'assimiler de la musique orientale. A l'empire des tsars, Janus tourné vers deux civilisations, il est réservé d'en exprimer la synthèse artistique. Quand les musiciens de ce pays, comme il est arrivé trop souvent à ceux de la dernière génération, se mettent servilement à l'école des conservatoires allemands, ils font fausse route et trahissent leur mission.

Entreprenant et vulgaire, voilà bien, dit-on, le caractère qui plaît aux femmes, et ces traits convenaient parfaitement à dessiner la figure de Don Juan. Le poème symphonique de R. Strauss, bâti sur des harmonies très classiques, semblerait moins proche de Beethoven que de Mozart en personne, si seulement les idées avaient plus d'essor et d'élégance véritable. Mais quoi! facilité, fatuité... oui, c'est bien là Don Juan.

L'élégance, la distinction, nous les trouvons dans les trois pièces qui composent le *Pelléas et Mélisande,* de M. Fauré; elles mènent petit bruit, discrètement, longuement un peu; ce sont des aquarelles délicates, d'un joli ton mourant et pâli. Exquises en leur simplicité raffinée, elles paraissent dépaysées dans ce cadre trop vaste où leur charme se volatilise. La première (prélude) évoque le souvenir de Grieg.

Les trois délicieux nocturnes de M. Debussy sont au contraire admirablement *en page.* Tout n'a-t-il pas déjà été dit sur cette œuvre, la plus achevée peut-être et la plus harmonieusement fondue que son auteur ait encore écrite pour l'orchestre? l'une de celles qui témoigneront le plus haut en faveur de l'art de notre temps; vision merveilleuse, rêve à la fois précis et flou d'un pur musicien qui ne veut être que musicien. Remercions M. Colonne de nous l'avoir rendue, tout en regrettant qu'il y manque encore le sourire. Il ne faudrait pas qu'on retînt son souffle comme devant un périlleux exercice de cirque ou à la traversée d'un couloir d'avalanches, avec cette impression si désagréable: Mon Dieu! il va arriver un malheur! Une fois le pas franchi sans accident, on laisse échapper tout bas, tant dans la salle que sur la scène, un ouf! libérateur. Encore quelques exécutions, et la raideur s'amollira, la contention s'effacera pour faire place à l'infinie souplesse requise.

Quant à l'*Après-midi d'un faune,* sous la baguette de M. Pierné, ce fut un enchantement. Je ne l'avais pas entendu depuis la première exécution, il y a treize ans; j'ai retrouvé la même séduction, encore plus profonde et plus irrésistible. Pas un cheveu blanc, pas une ride, ne marquent le front du faune. Comment définir le prestige de cet art enveloppant qui caresse toutes nos papilles sensitives, envahit et dilate l'être entier au point que toutes nos fibres semblent imprégnées de musique. Musique quintessenciée, je le veux bien, mais aussi quintessence de musique. Je n'en connais pas qui soit plus affranchie de tout apport étranger, plus dégagée de toute armature encombrante. J'aimerais même qu'elle se passât de titre, et je n'ai nul besoin de savoir qu'un poème de Mallarmé en a été le prétexte. Aussi bien, par sa radieuse évidence musicale, contraste-t-elle avec la poésie quelque peu abstruse qui en est comme l'ombre portée.

Et quelle joie d'entendre une dame murmurer avec une componction dédaigneuse: « Ni rythme, ni rien! » Non loin, quelques jeunes gens (les mêmes sans doute qui, une partition d'orchestre à la main, ne tournent

jamais la page à temps), déclarent gravement : « C'est une étonnante cuisine ; mais il n'y a pas une seule idée, pas un thème ! » Eh ! mes jeunes amis, quelle idée vous faites-vous donc d'une idée musicale ? Attendez seulement Richard Strauss : c'est celui-là le cuisinier !

Il nous faut redescendre de quelques étages pour arriver à la pièce de M. Max d'Ollone, *Au cimetière,* c'est-à-dire « sur la tombe de l'aimée ». Un tel sujet, grave et touchant, est assuré de trouver de l'écho en nous ; trop de malheureux ont éprouvé l'amertume des sentiments qu'il exprime, et que sans doute l'auteur lui-même ne se serait pas essayé à traduire s'il ne les avait ressentis. Cependant, à mon vif regret, sa musique m'a laissé froid ; les quelques simples lignes de texte qui en expliquent le sens dégagent à elles seules plus d'émotion : ce devrait être le contraire. Pas un seul instant le gémissement de quatre notes sur lequel le morceau est construit n'a cessé d'être pour moi un *sujet,* d'ailleurs habilement traité par un bon musicien nourri des saines doctrines de M. Lenepveu. Le travail, fort estimable, surpasse la matière, qui est assez mince.

Les concertos ont plu. Je veux dire qu'il y en eut à foison, jusqu'à décourager les siffleurs.

M. J. Thibaud, violoniste pendulaire, a joué, avec beaucoup de verve et de justesse, le nerveux concerto de Lalo (pourquoi ce *staccato* si étranglé ?) ainsi que l'élégant petit concerto en *la* de M. Saint-Saëns.

M. André Hekking a remporté un triomphe bien mérité dans l'admirable concerto de violoncelle de Lalo, déjà nommé. Voilà un chef-d'œuvre qui ferait presque pardonner au genre. M. Hekking, avec une ampleur de son, une autorité sans pareille, a su se montrer, comme il convenait, chaleureux dans l'*allegro,* exquis dans l'*intermezzo,* électrisant dans le *rondo* final.

Et ce fut le défilé des pianistes des deux sexes. Le jeu poétique de M. Cortot mit bien en valeur le concerto de Schumann, autre chef-d'œuvre du genre, du moins en son premier mouvement, d'abord isolé ; les deux autres parties, ajoutées ensuite, ne se maintiennent pas au même niveau, en dépit du ravissant dialogue du violoncelle et de la clarinette dans l'*intermezzo* (assez mal réglé comme sonorité).

De Liszt, nous eûmes la fantaisie sur des mélodies populaires hongroises, fort bien jouée par un très grand pianiste, M. Maurice Dumesnil (il ne doit pas avoir loin de deux mètres de haut) ; et le concerto en *la* par une dame, avec un son maigre et court. Etait-ce la faute de la pianiste ou du piano ? des deux, peut-être. La fantaisie a beau être hongroise, c'est une bien étrange *olla podrida* de thèmes tour à tour chevaleresques et rustiques, mais toujours vulgaires ; ce qu'ils ont de spécifiquement hongrois paraît se réduire à certaines accentuations rythmiques grâce auxquelles la première mélodie venue de Montmartre ou des Batignolles serait aisément rendue bien magyare.

Mais ce diable d'homme qu'était Liszt ne cesse jamais d'être captivant jusque dans ses pires écarts. La fin du morceau, d'une canaillerie effarante, rayonne d'une telle verve enragée qu'on n'y résiste pas. Enfoncé Offenbach !

Pour le concerto en *la,* je le comparerais volontiers au supplice du pal.

Ce n'est pas tant qu'il finisse mal : la fin est plutôt brusque et bizarre ; mais surtout il continue mal. On va, par des chemins perfides, douloureusement incertain ; on y rencontre un sirupeux solo de violoncelle et bien d'autres gentillesses. Et à travers tout cela un sens de l'effet, une entente des sonorités combinées du clavier et de l'orchestre, qui sont de grand prix.

Une mention spéciale est due au concerto en *si* bémol de Brahms, assez rarement joué. M. Diémer, il y a quelques années, avait eu peine à le faire accepter du public ; cette fois, Brahms et M. Pugno ont été acclamés. Ce concerto n'a d'ailleurs rien de rébarbatif, et c'est du meilleur Brahms. Les idées, nettes et bien frappées, ne sont pas trop offusquées par des développements à la *Herr Professor*. Le scherzo (second mouvement) est la partie la mieux réussie et la plus assurée de porter, avec ses deux thèmes, l'un rudement rythmé, l'autre berceur. L'andante, passablement filandreux, débute par un solo de violoncelle un peu mendelssohnien et se promène ensuite à travers des tonalités scabreuses. Si le premier mouvement, très franc d'allure, s'apparente à Mozart, le finale, peu original, mais fin et fort agréable, procède plutôt de Haydn. On s'y laisse enjôler par des rythmes alanguis, moins hongrois que proprement viennois. L'œuvre, en ses quatre parties, et par le rôle tout à fait exceptionnel qu'y tient l'orchestre, est beaucoup moins un concerto qu'une symphonie avec piano. Elle a été admirablement servie par M. Pugno dans un de ses meilleurs jours.

Le concerto en *mi* bémol de M. Saint-Saëns, joué sans flamme, a paru tout à fait classique et un peu lointain. Une œuvre qui semble aussi d'un autre âge, mais que je n'aurais pas l'irrévérence de lui comparer, c'est la *fantaisie symphonique* de M. Henri Welsch, dont la première audition a été donnée avec précision et sécheresse par M. Georges de Lausnay. La notice explicative voudrait nous faire croire que M. Welsch n'a plus rien à apprendre ; mais assurément il a beaucoup à oublier, et il devrait se recueillir pour écouter parler sa jeunesse ou ce que lui en a laissé la « savante technique » à l'admiration de laquelle on nous convie. Il n'y a pas tant de quoi ! C'est ici que manquent les vraies idées musicales ; la cellule génératrice est un pont neuf ; elle a beau se dédoubler, les fragments n'en deviennent ni plus personnels ni plus intéressants, ils ne parviennent point à vivre d'une vie propre. Les inutiles traits pianistiques de la seconde partie (où passe un écho de l'adagio du dixième quatuor), les rythmes entassés confusément dans la troisième, n'y font rien ; nous restons devant une sauce assez mal liée.

Le lied orchestré s'est beaucoup porté cet hiver. Cela peut être plus facile à placer pour un compositeur débutant ; mais il serait fâcheux d'encourager ce genre de productions bâtardes. Toute miniature ne se prête pas à l'agrandissement. Toute mélodie de salon ne saurait sans dommage être transportée au concert et alourdie d'un orchestre. C'est aussi un travail fort délicat, réclamant une main experte et légère comme celle de M. Georges Hüe ou de M. Gabriel Fauré ; encore, si je vois bien ce que perd *Clair de lune* à ce changement d'échelle (pourquoi Mme Herlenn prononce-t-elle mâsques et bergamâsques ?), je vois moins clairement ce qu'y peuvent gagner les *Croquis d'Orient*, de M. Hüe (bien chantés par Mme

Mellot-Joubert): sinon le troisième (*Chanson d'amour et de souci*), où la flûte était nécessaire, et qui a mes préférences, tout au moins les deux premiers (*Berceuse triste* et *l'Ane blanc*). Mais, dans la berceuse surtout, quelles singulières paroles! Etranges vers; plus étrange français!

Les *Cinq poèmes* de Wagner, *Marguerite au rouet,* de Schubert, ont été orchestrés pour complaire à quelque virtuose. Mme Litvinne les chante d'une voix magnifique; c'est la beauté et la froideur du marbre. Félicitons-la de chanter dans leur langue originale ces mélodies musicalement intraduisibles. Un jour que nous serons de loisir, nous reviendrons peut-être sur cette question parfois encore controversée. Pour donner satisfaction à l'auditeur en son légitime désir de comprendre, il suffit de lui mettre une traduction sous les yeux; mais non certes l'adaptation versifiée sur laquelle on a parodié la musique et qui semble trop souvent une parodie du texte. D'après le fallacieux programme, *Stehe Still* signifierait « Le temps replie ses ailes », et *Im Treibhaus* « sous les palmiers ». Peuple, on te trompe! — Mme Litvinne chanta aussi, en français, l'innocent *Cavalier* de M. Diémer, orchestré (à quoi bon? ou à qui?) par M. Casella, et deux poèmes pour chant et orchestre, en parfait contraste l'un avec l'autre: la *Fiancée du timbalier,* de M. Saint-Saëns et le *Vagabond malheur,* de M. F. Casadesus. Il y a dans ce dernier un sens indéniable du fantastique; mais quel fatras de romantisme ampoulé! L'auteur s'est évidemment efforcé d'accumuler en quelques minutes tout ce que sa fantaisie a pu concevoir; cette petite pièce renferme à elle seule plus d'effets et d'intentions que toute la partition de la *Damnation.* Trop de recherche manque le but. Heureusement, vers la fin, la rage d'étonner se calme un peu, et le morceau s'achève sous un voile de mystère assez impressionnant. M. Casadesus s'est laissé séduire par un texte bien prétentieux, qui lui a paru ouvrir à son imagination une vaste carrière où elle s'est quelque peu égarée.

Une poésie trop plastique a bien aussi ses inconvénients, et l'œuvre si parfaitement équilibrée du maître Saint-Saëns n'ajoute presque rien à l'effet d'une bonne récitation de la ballade de Victor Hugo.

Autres jeunes musiques, les *Deux poèmes,* de M. L. Brisset et les *Trois poèmes* (que de poèmes!), de M. A. Casella. Des premiers, qui eurent pour interprète Mme Laute-Brun, l'un (*Guitare*) est fâcheusement banal; l'autre (*Aux jardins idéals*), gris et monotone; l'orchestre ne sonne pas, l'harmonie surtout. Prenons ces bluettes pour une simple carte de visite, et attendons M. Brisset à la prochaine occasion. Quant à M. Casella, sa personnalité ne se dessine pas très bien. Il est plein de bonnes intentions touchantes; s'agit-il des « rais du soleil », vite le triangle! est-ce « la mer qui roule? » à nous le glissando des contrebasses! Ces ingénuités ne suffisent pas à déguiser la pauvreté de la trame mélodique. Le *Soir païen* provoque une comparaison inévitable avec le *Sommeil de Canope,* de M. Samazeuilh, bien autrement musical.

J'ai gardé pour la fin, hésitant devant ce que j'en dois dire, une célèbre artiste qui fut et reste la *Vivandière.* Le *Roi des aulnes* (en français, cette fois, et dans quelle traduction! en vérité les amateurs de musique qui ignorent l'allemand doivent avoir une singulière idée de la poésie lyrique d'outre-Rhin!) le génial *Roi des aulnes* a été chanté par Mme Delna dans un

style abominable, négation, pour mieux dire de tout style, avec une totale inintelligence artistique, sans compter une parfaite insouciance de la mesure, et les effets de grosse et de petite voix les plus désobligeants. La Cassandre et la Didon du pauvre Berlioz n'ont pas été mieux traitées que la muse de Schubert.

Arrivons enfin aux grandes œuvres avec soli et chœurs.

Après une médiocre épreuve préparatoire, au cours de laquelle M. Colonne dut chanter lui-même une partie des rôles d'Alberich et des Nixes, la première scène de l'*Or du Rhin* fut enfin mise au point avec M. Huberdeau, Alberich excellent. Malgré l'évidente satisfaction du public, et l'intérêt que peut encore offrir une telle exécution, tant que l'*Or du Rhin* demeure la seule partie de l'*Anneau* qui n'ait point paru sur la scène de l'Opéra, je dois faire quelques réserves : cette musique, qui souligne les moindres gestes, perd beaucoup de sa signification et de sa beauté à être présentée au concert par une brochette de chanteurs en toilette de ville ; et qui ne connaît le cosmogonique prélude que pour l'avoir entendu ainsi, isolément, en pleine lumière et avec cette disposition de l'orchestre, n'en a aucune idée.

Pareille observation ne saurait s'appliquer au *Manfred* de Schumann, parfaitement à sa place au concert et auquel suffisent fort bien, pour en préciser le sens, les fragments byroniens déclamés de la manière la plus émouvante par M. Mounet-Sully que secondent M. Paul Mounet et Mlle Renée du Minil. C'est une belle impression d'art.

L'illustre doyen de la Comédie-Française parle très bien sur la musique ; son frère ne la respecte pas assez, et couvre parfois l'évocation d'Astarté : c'est presque un crime !

Par la publication d'une correspondance de famille, dès à présent fort rare, on connaît depuis peu d'années, en tous ses pénibles détails, l'histoire des amours coupables de Byron. Humaine, hélas ! trop humaine, encore qu'heureusement exceptionnelle, elle fut bien douloureuse, et, sans effusion de sang, autrement tragique que le romantisme aujourd'hui désuet dont le poète a drapé sa propre destinée sous le nom de Manfred. On s'étonnerait que l'âme douce et candide de Schumann se soit éprise d'un pareil héros si on ne la savait vouée à l'agitation, et dès la jeunesse fascinée par les inquiets, les orageux et les déséquilibrés. Dans *Manfred*, son chef-d'œuvre peut-être, il s'est mis tout entier : ses rêves gracieux, tendres ou terrifiants, son sentiment de la nature, toutes ses aspirations et ses souffrances sont là. Musique indiciblement nostalgique, dont je ne saurais parler froidement, car elle fut une des plus intenses émotions de mon adolescence, et son pouvoir n'est pas aboli.

Même au point de vue technique, Schumann n'a jamais rien écrit de mieux pour l'orchestre que la fiévreuse ouverture. Pourquoi faut-il qu'au moment où l'on s'abandonne au courant, un faux départ d'un premier violon ou un *sol* bémol plus que douteux d'un cor vienne vous rappeler brusquement à l'imparfaite réalité ? Taches insignifiantes sans doute, plis de feuille de rose ; mais c'est un froissement bien désagréable. Dans son ensemble, pourtant, l'exécution fut très bonne et tout à fait digne de l'œuvre. Le cor

anglais de M. Gaudard évoque des horizons infinis... « *Dahin! dahin!...* » Mais j'aimerais mieux ne pas voir s'y dessiner la silhouette d'un bâton de mesure. A quoi bon battre la mesure à un soliste? Cela ne peut que le gêner dans la libre expansion de son sentiment, et troubler la rêverie de l'auditeur. Non, ne battez pas la mesure. Encore, si c'était avec un piolet! — J'ai aussi regretté de ne pas entendre le monologue de Manfred (n° 12 de la partition, avant la visite de l'abbé de Saint-Maurice); je ne m'explique pas cette coupure.

L'œuvre nouvelle la plus importante, et de beaucoup, qui ait été donnée au Châtelet cet hiver, est le mystère en deux parties (la *Plaine, l'Etoile*), de M. Gabriel Pierné, les *Enfants à Bethléem,* nouvelle du moins à Paris, car elle a été exécutée pour la première fois à Amsterdam il y aura bientôt deux ans. Sans avoir l'envergure de la *Croisade des enfants,* elle fait le plus grand honneur au goût exquis et à l'habileté raffinée de M. Pierné. Il s'applique à utiliser les précieuses ressources que présentent les voix d'enfants employées par masses. Cela demande une extrême légèreté de main, en imposant à l'écriture des conditions et convenances toutes spéciales; mais c'est peut-être l'origine d'une orientation nouvelle dont on peut espérer beaucoup pour clarifier et vivifier notre musique par l'apport d'éléments jeunes. Les quatre cents écoliers des deux sexes qui remplissaient la scène du Châtelet ont chanté, sous la direction de M. Pierné lui-même, avec une justesse et une précision singulières, un sens délicat des nuances, et surtout une conviction, un entrain contagieux, sans se laisser troubler par la fine instrumentation si délicatement ouvrée par l'auteur.

Les *Enfants à Bethléem* sont tout à fait exempts (je parle de la musique seulement) de la fausse naïveté ou de la préciosité trop ordinaires à tant d'imageries de cette sorte: des rythmes francs, des mélodies d'allure populaire mais toujours élégantes autant que spirituelles, comme les rondes et chansons des petits bergers, ou doucement émues comme la berceuse de la Vierge, les chants de l'Etoile et le dialogue de l'âne et du bœuf, voilà ce qu'on trouve dans ce charmant oratorio en miniature. La marche des rois mages qui termine la première partie est un petit chef-d'œuvre d'humour. Mais partout, derrière le sourire parfois attendri de M. Pierné se devine une sincérité dont l'accent va au cœur et commande la sympathie. Avec un art très averti, mais vraiment sain (sans jeu de mots!) il a serti, d'un trait toujours juste, un bien joli vitrail en diptyque, irradié de lumière française.

Qu'il me soit permis, en terminant, d'exprimer des vœux très sincères pour le prompt et complet rétablissement de M. Colonne. C'est avec une douloureuse surprise qu'on a su cet infatigable lutteur victime d'un dévouement à la musique qui ne compte pas assez avec les forces humaines. Son activité donne un audacieux démenti à l'état civil et personne, à commencer par lui, ne croit à son âge. Souhaitons de le voir, toujours aussi vert, bientôt reparaître au pupitre.

G. Allix.

NICE

Première représentation de *Quo Vadis ?* opéra en cinq actes, de M. H. Cain (d'après le roman de Sienkiewicz). Musique de M. Jean Nouguès.

La création de *Quo Vadis ?* à Nice est certainement une des plus importantes faites en province dans ces dernières années, tant à cause de l'ampleur du sujet que de la valeur de la musique. En ce qui concerne cette dernière, j'aime mieux avouer tout de suite ma déception.

Certes, il y a dans *Quo Vadis ?* de très belles choses et plus que des promesses. Mais, à la vérité, cette partition est jeune, très jeune, et, commencée probablement depuis quelque temps déjà, laisse deviner les époques où ses diverses parties ont été écrites aussi bien que les diverses et successives influences subies par le musicien. En un mot, ses défauts capitaux sont le manque de personnalité et la volonté évidente de l'auteur de plaire au public.

Le livret est habile et les six tableaux qui défilent devant nos yeux sont tous agréables ou pittoresques. Du reste, la mise en scène était très soignée et les décors, signés Bosio et Paquereau, vraiment très réussis ; il est juste de rendre à M. Villefranck, directeur de l'Opéra, l'hommage qui lui est dû. Malgré cela, pour celui qui n'a pas lu le roman, la pièce est incompréhensible. L'action s'éparpille en une quantité d'épisodes qui n'ont entre eux qu'un lien fragile : les amours de Vinicius et Lygie, ceux de Pétrone et Eunice, l'ambition de Poppée, la vanité de Néron, enfin l'apostolat de Pierre qui justifie à peine le titre de l'ouvrage, et qui est tout à fait inutile. Cependant c'est la partie la mieux venue de la partition.

Le 1er acte se passe chez Pétrone. Il est empreint d'une grande douceur voluptueuse qui veut être païenne pour contraster avec l'austérité chrétienne des tableaux suivants. Mais à chaque instant on appréhende d'entendre la méditation de *Thaïs* ou une page de la *Reine Fiammette*. Le 2e acte contient l'incendie de Rome par Néron et une longue plainte inutile de Poppée, soutenue par un orchestre wagnérien. Le 3e acte se déroule au bord du Tibre ; deux épisodes en sont intéressants : les intrigues du sophiste Chilon dont le rôle, non sans analogie avec celui de Mime, est écrit avec infiniment de verve et d'originalité. Le motif qui le caractérise est très heureusement diversifié et instrumenté (trompette bouchée et bassons). La fin de l'acte est remplie par l'arrivée de saint Pierre, bien traitée mais trop longue. Au 4e acte, les chrétiens gémissent dans les prisons du cirque ; leurs lamentations sont assez belles et leur chœur final, bien écrit, est très puissant ; on l'a bissé, c'est justice. Le 5e acte, presque inutile, se passe dans un décor délicieux, une villa à Capri. Il nous fait assister à la mort de Pétrone et d'Eunice. Musicalement il est la répétition du premier, avec un six-huit langoureux, agréablement harmonisé et orchestré que l'on fredonne en sortant du théâtre.

La principale qualité de cette partition est d'être dramatique, malgré ses longueurs. Les scènes sont tantôt enchaînées avec infiniment d'art, s'imbriquant pour ainsi dire l'une dans l'autre, tantôt contrastant violemment, un motif par exemple s'arrêtant brusquement dans son développement pour

en laisser entendre un autre. L'orchestre sonne bien, mais n'abonde pas en inventions nouvelles, et la harpe y prédomine fâcheusement, comme aussi le solo instrumental. Les phrases, longues et chantantes, modulent de façon trop prévue, avec de véritables rosalies, et se terminent sur la dominante, ce qui est devenu encore plus banal que la cadence parfaite.

L'interprétation était bonne: M. Clément (Vinicius) et Mlle Ch. Wyns (Lygie) étaient superbes; M. Bouxmann a composé un Chilon très pittoresque et M. Rothier un saint Pierre grandiose. Mlle Degeorges (Poppée) et Greuville (Eunice) ajoutaient au charme de leur voix celui de leur personne. Les choristes avaient travaillé et l'orchestre était bon.

L'ouvrage a brillamment réussi. Mais que M. Nouguès ne s'illusionne pas: un succès comme un insuccès à Nice n'ont aucune signification. Et les quelques belles choses disséminées dans *Quo Vadis?* lui font un devoir de nous donner une œuvre sincère et personnelle, exempte des tendances fâcheuses que j'ai signalées et qui nous mettraient en droit de lui demander anxieusement à son tour: *Quo Vadis?*

EDOUARD PERRIN.

DIJON. — GRAND THEATRE

Première représentation de *Laïs*, opéra en trois actes, musique de M. Marc Delmas.

Téréphos entre en conquérant dans la ville de Thèbes. Un des vaincus, Hyccaris, l'insulte et le brave: Téréphos le condamne à l'exil et se soumet par la menace la courtisane Laïs qu'aimait Hyccaris (1er acte). Mais Laïs apprend bientôt par un message secret qu'Hyccaris prépare son retour (2e acte). Il apparaît en effet au milieu d'un festin et tombe aussitôt frappé par Téréphos. Laïs bondit sur le meurtrier et l'égorge (3e acte). — Je ne connais pas de livret d'une brutalité plus sèche. Ni caractères, ni action, ni poésie: il n'offre pas à un compositeur le moindre prétexte à musique. L'avoir choisi semble presque une gageure, et c'est faire déjà un bel éloge du musicien de 23 ans qui a tenu cette gageure que de dire qu'il l'a gagnée.

M. Marc Delmas n'appartient à aucune école. Si pourtant il devait se réclamer d'un maître, je crois que ce serait d'E. Chabrier. Il a, comme Chabrier, le goût de la vie fougueuse et un peu bruyante. Il n'a pas de système préconçu: il use du *leitmotiv*, mais sans pédantisme têtu. J'ai compté trois motifs principaux dans *Laïs*, un pour chacun des trois personnages. Ils sont aisés, mélodiques: je les aurais souhaités peut-être plus originaux, plus caractéristiques. Mais la faute en est sans doute au livret: comment caractériser ce qui n'a aucun caractère? La mélodie est souvent élégante, toujours abondante et facile. Son seul défaut serait d'être parfois un peu trop facile: point de duretés voulues ni de gaucheries déconcertantes, mais quelques mollesses et quelques banalités, qui disparaissent d'ailleurs pour la plupart dans le mouvement rapide et continu de l'ensemble.

L'orchestration a des qualités analogues, mais peut-être plus frappantes

encore. Elle est riche et colorée, mais comme elle l'est sans repos et parfois sans nuances, il lui arrive de paraître sèche et grise. Le premier acte notamment, dans sa violence monotone, avec cet orchestre qui donne toujours de toutes ses voix, ne s'entend pas sans quelque fatigue. L'impression est toute différente dans les deux derniers actes où le livret a permis au compositeur plus de variété et de demi-teintes. J'ai beaucoup goûté le délicat interlude qui ouvre le 2e acte, le gracieux ballet du même acte, et surtout, dans la scène trois fois ingrate du dénouement, l'orchestration vigoureuse et souple qui accompagne ce tableau de meurtre. Il se pourrait que M. Delmas, le jour où il allégera un peu son orchestration, où il se montrera un peu plus sévère pour lui-même dans le choix de ses thèmes, en un mot, où il se défiera systématiquement de sa dangereuse facilité, devienne un de nos meilleurs musiciens de théâtre.

L'œuvre de M. Delmas a été fort bien chantée par Mlle Virgitti, chanteuse adroite et sûre, par MM. Gauthier et Daram. — L'orchestre du théâtre de Dijon n'a qu'un défaut, c'est l'infériorité numérique de son quatuor: de là un manque d'équilibre qui trahit parfois les intentions de l'auteur. En revanche certains groupes d'instruments, comme les cors, ont d'admirables sonorités. Dans son ensemble, cet orchestre a de la cohésion, de l'éclat, et son chef, M. Petit, m'a donné l'impression d'un excellent musicien. — Mais il faut surtout rendre hommage au directeur, dont l'intelligente initiative a permis à un jeune compositeur d'être joué à Dijon. Cette représentation fait le plus grand honneur au goût et au désintéressement artistique de M. Audisio.

P. M.

LILLE

Madame Suzanne Maurice-Maquet. — Grande, les cheveux lissés sur un front bombé et énergique, les yeux vifs, flamboyants, un menton dantesque, volontaire, tout en Mme Suzanne Maurice-Maquet dénote un tempérament ardent, une volonté opiniâtre, sûre de son but.

Je crois que depuis Augusta Holmès qui, un jour, dirigea l'exécution de ses œuvres, aucune femme (sans oublier Mme Savare), n'osa monter au pupitre de chef d'orchestre.

Mme Maurice-Maquet eut cette audace, et son succès l'encourage à poursuivre sa carrière.

Dans les Flandres françaises, à Lille, depuis bientôt dix-huit ans, Mme Maquet collabora avec feu son mari à une œuvre belle et noble: la création d'un centre musical indépendant de la capitale.

L'œuvre fut difficile et longue. Ce fut d'abord la création d'un ensemble choral, puis d'un orchestre d'amateurs, ne pouvant cependant satisfaire les hautes exigences artistiques de ce couple artistique, qui voua le meilleur de leur vie et de leur fortune à la réalisation du rêve si longtemps caressé.

Peu à peu, grâce au travail inlassable de Mme Maquet, les chœurs s'assouplirent, se formèrent, et le choral de Lille est peut-être le premier en France à l'heure actuelle. Mais pour donner l'équivalent orchestral, ses formes locales ne suffisaient pas.

M. Maquet fit donc appel aux artistes de l'Association des Concerts Colonne. Il préparait fiévreusement son Festival Schubert, le songe prestigieux devait prendre corps, quand une maladie soudaine le terrassa, après quelques semaines de souffrances.

Alors, dans l'âme éplorée de celle qui fut sa compagne des luttes quotidiennes, une décision se précisa : elle continuerait par elle-même l'œuvre entreprise.

Un sentiment mystique, étrange, la pousse avec véhémence. Il lui semble que des sphères éthérées de l'espace l'âme de son époux préside à son travail, l'encourage, la stimule.

Et le concert, un Festival de Schubert, préparé dans la joie, devient un hommage pieux de deuil.

Au pupitre apparut Mme Maquet, dans sa robe noire de veuve et toute de douleur, tout son amour et toute sa puissante individualité musicale s'épanouit alors dans la magnifique ampleur avec laquelle elle dirigea la grande messe de Schubert.

Et sa vocation se dessine définitivement. Elle désire monter les œuvres des grands auteurs qu'elle aime, Berlioz surtout, dont elle a pénétré la grandeur, Wagner, Beethoven, Franck.

Aux heures du travail préparatoire, ses partitions dans sa valise, elle part pour la haute montagne. Car cette musicienne est notre plus grande alpiniste qui a escaladé les pics les plus abrupts, les plus sauvages. Et là, dans la blancheur immaculée des neiges, loin des luttes mesquines, plus près du ciel, elle médite, elle s'imprègne des mélodies, des œuvres qu'elle conduira. Un jour, dans les Dolomites, elle faillit périr. Sa double corde se cassa et elle gravit à la force de ses poignets d'acier, sur une seule corde, une « cheminée » ouverte sur un gouffre de quelques cents mètres. Dans les montagnes solitaires, son âme s'emplit d'harmonie et, amoureuse passionnée des cimes, elle pourrait dire avec Byron : « Je ne vis pas en moi seul, je deviens une partie de ce qui m'entoure et pour moi les hautes montagnes sont un sentiment. » Son désir le plus cher est de diriger de façon à n'indiquer que la grande ligne mélodique, faire vibrer l'orchestre, le faire gronder ou chanter, mais ne plus être le métronome battant la mesure. Elle a le geste large, sûr, un sang-froid remarquable, elle a cette chaleur irrésistible des grands initiés, elle est le cœur et le cerveau de son orchestre, qu'elle empoigne, qu'elle entraîne dans une communion véhémente de pensée et de sentiment.

Son avant-dernier concert fut un triomphe, où, magnifiquement, elle dirigea les *Béatitudes* de Franck et le grandiose *Te Deum* de Berlioz. Hier, elle a conduit des œuvres de Beethoven et de Wagner et son interprétation de la *Symphonie héroïque* fit véritablement frémir son auditoire.

Prochainement, elle ira porter les plus belles œuvres symphoniques françaises aux Concerts philharmoniques de Prague.

Et si, à Lille, les envies et les intrigues basses la poursuivent de leur haine mesquine, elle trouve dans son art la force et la consolation suprêmes pour mener vers le but assigné son œuvre, l'œuvre de Maurice Maquet, dont elle ne veut que rester la continuatrice et l'émule pieuse. L. N.

LYON

Un très intéressant concert a eu lieu le 21 mars à l'Amphithéâtre des Facultés de Lyon, par les soins de notre confrère, M. Léon Vallas, directeur de la *Revue Musicale de Lyon*. En voici le programme :

1) *Scylla* et *Glaucus*, de J.-M. Leclair l'Aîné ;
2) *Sonate* à deux violons sans basse, de J.-M. Leclair le Cadet ;
3) Air de basse du motet « *O Felix* », de François Estienne ;
4) *Le Berger fidèle*, de J.-Ph. Rameau ;
5) *Impromptu* (pour soli, chœur, et orchestre, de Nicolas-Antoine Bergiron.

Tous ces compositeurs, Lyonnais d'origine, ne figurent pas dans nos auditions habituelles. C'est là un effort de très intéressante décentralisation artistique.

VIENNE

Le Devin du village, l'opéra de Jean-Jacques Rousseau, vient d'être représenté à Vienne, en Autriche. Le succès en a été très grand et l'impression produite sur ce moderne public a été toute de fraîcheur. Plus d'un auditeur voulut même trouver une parenté entre cette œuvrette du XVIIIe siècle et certaines productions de grâce et de charme actuelles. Malgré le grand nombre de représentations qu'eut cet opéra en France, et la popularité dont ont joui la plupart de ses airs — entre autres : *J'ai perdu tout mon bonheur* —, *le Devin du village* n'avait jamais été représenté à Vienne. Le comte Durazzo voulut, jadis, le monter sur la scène du *Burgtheater*, mais Rousseau tenait à y apporter quelques modifications qu'il ne mena jamais à bonne fin. Par contre, la parodie qui en fut faite à Paris, *les Amours de Bastien et Bastienne*, a été jouée à Vienne, l'été de 1768, sous le titre de *Bastien und Bastienne*, mise en musique par un enfant-prodige dont le nom commençait à devenir célèbre : Wolfgang Mozart.

CONCERTS DIVERS

Chez le docteur et Mme Ostwalt, le *Quatuor Gallia* (Mme Vaillant-Couturier de l'Opéra-Comique, Mme Coquelet, MM. Mille et Betbeder de l'Opéra), accompagné par Mme Mathis, a donné une intéressante audition des *valses chantées* de Brahms. L'exécution fut des plus remarquables.

L'Editeur F.-E.-C. Leuckart nous annonce qu'à l'occasion du centenaire de Calvin (10 juillet 1909), il mettra en vente une cantate chorale avec accompagnement d'instruments à vent et de timbales. Musique de G. Hildebrandt et paroles du docteur Jul Smend.

Lettre de Londres

Tandis qu'en France, l'Opéra, l'Opéra-Comique et de nombreux théâtres provinciaux offrent l'hospitalité aux compositeurs français, en Angleterre, le seul Covent Garden est le fol espoir et la ressource première et dernière des compositeurs anglais. Mais la direction de Covent Garden se montre peu accueillante aux œuvres d'origine britannique. La devise affichée à l'intérieur des omnibus ou sur les marches des escaliers du Métro : « Support home industries », à propos d'allumettes ou de tabacs, ne s'applique évidemment pas aux opéras ou drames lyriques. Il faut, à Londres, qu'une pièce musicale, sérieuse s'entend, soit de fabrication étrangère pour être acceptée et réussir.

Ainsi voit-on les saisons de Covent Garden se succéder avec des programmes éternellement semblables, composés des œuvres de Wagner et des élucubrations de l'école italienne. En plus, l'arrivée et le triomphe soudain de Mme Tetrazzini ont pris pour les compositeurs et les amateurs de musique les allures et les proportions d'une catastrophe nationale. Jadis Mme Melba, souveraine indiscutée, se contentait de *Lucia* et de la *Bohème ;* maintenant, la voix et les tours de force vocaux de sa rivale sont cause de reprises sans aucun intérêt artistique, reprises d'ailleurs applaudies par des salles aussi enthousiastes qu'endiamantées. Des opéras poussiéreux ont été remis au répertoire pour donner l'occasion à ces deux étoiles de briller d'un éclat sans pareil. Car, il faut le reconnaître, rarement vit-on pareilles interprétations des vieilles œuvres à vocalises. Mais s'il est agréable d'entendre le *Barbier de Séville* chanté à la perfection, dans le vrai style et avec les récitatifs délicatement murmurés, il est navrant de voir affichés cinq fois par semaine *Lucia, La Traviata, Rigoletto.*

D'autre part, il existe vraiment d'autres drames lyriques que ceux de Wagner, ne serait-ce que *Fervaal, l'Etranger, Pelléas, Louise, Aphrodite, Le Roi Artus, Ariane* ou certains, jamais représentés, d'origine anglaise. Un demi-succès moderne encouragerait une immense partie du public à reprendre le chemin oublié de Covent Garden et les « jeunes » compositeurs à écrire des opéras nationaux. Le moment serait propice, alors

qu'ils commencent à se dégager des influences françaises, allemandes et italiennes, et à chercher dans les provinces, riches en vieux airs très typiques, les sources de leur inspiration et les thèmes de leurs œuvres.

Actuellement, que peuvent-ils faire, sinon se lamenter, dans un pays qui possède un seul théâtre d'opéra (et beaucoup de théâtres d'opérettes), quand les directeurs se refusent à considérer un ouvrage s'il n'a pas triomphé d'abord dans les capitales étrangères. A quoi a-t-il servi de secouer la néfaste influence des oratorios de Hændel et celle non moins néfaste des faciles romances à succès ? Un opéra n'a aucune chance d'être monté et même un opéra-comique léger et charmant en a moins de réussir qu'une inepte « musical comedy ». Lamentable situation, malheureusement sans issue, à moins d'un soudain changement d'attitude des directeurs du Covent Garden ou de la création, à Londres, d'un théâtre correspondant à l'Opéra-Comique de Paris.

Etant données les actuelles conditions, c'est au Queen's Hall qu'il nous faut aller pour entendre *The Wreckers*, le drame musical de Miss Ethel Smyth, une œuvre essentiellement anglaise de sujet et d'inspiration, représentée à Leipzig et à Prague et jugée cependant indigne des mêmes honneurs à Covent Garden. Un curieux paragraphe, intercalé entre deux feuillets du programme, nous apprit que cette œuvre anglaise fut composée en français, traduite en allemand pour les représentations de Leipzig et qu'une traduction anglaise était en préparation. C'est en allemand qu'au Queen's Hall furent chantés *The Wreckers*.

Il est difficile de faire un compte rendu de cette pièce dont deux actes seulement, pour je ne sais quelle raison, furent interprétés, mais il semble que l'histoire de ces « wreckers » de Cornwal, fanatiques, capables de religion violente, de tendre amour, de brutalité et de dévouement, prenant part aux guerres civiles d'il y a tantôt deux siècles, soit un sujet riche en contrastes, remarquablement dramatique et orné de qualités très musicales — en somme, un bon libretto, aussi absolument anglais que l'est la musique de Miss Ethel Smyth.

Sa sincérité non plus n'est pas discutable, soit qu'elle emprunte au folklore de Cornwal des thèmes qui baignent *The Wreckers* d'une atmosphère très particulière, soit qu'elle les

agrémente d'une ingénieuse orchestration ou les enlace à des mélodies originales d'un assez grand charme et fort adroites — et son talent s'affirme incontestablement plus mûri et plus libéré que dans ses œuvres précédentes, *Der Wald* ou *Fantasio*. Le traitement orchestral des thèmes populaires est particulièrement heureux dans l'Ouverture et le Prélude du second acte, deux pages symphoniques des plus intéressantes. *The Wreckers* est certainement l'œuvre la plus anglaise qui ait été écrite en Angleterre récemment et par l'emploi des thèmes populaires et par la façon dont ils sont traités, harmoniquement et rythmiquement.

L'interprétation fut de tous points remarquable, avec le concours du London Symphony Orchestra, de Mr John Coates et de Mme Blanche Marchesi, sous la direction de Nikisch. Et l'enthousiasme fut plus remarquable encore, prenant les apparences d'une manifestation très significative contre les habitudes et les méthodes, sinon les personnalités des directeurs et du Syndicat de Covent Garden.

Les chefs d'orchestre du Queen's Hall et les donneurs de Récitals, eux aussi, montrent un rare manque d'initiative dans la composition de leurs programmes. Aucune œuvre nouvelle n'est mise à l'étude ni même annoncée, et les heures se passent à écouter de plus ou moins bonnes exécutions du *Prélude de Lohengrin*, de *1812*, la *Symphonie Pastorale*, pièces de résistance plutôt connues. Quant à M. Edouard Colonne, remplaçant Mr Henry Wood, il révéla aux Londoniens l'*Ouverture de Patrie*, une *Suite sur Carmen*, le *Ballet du Cid* et donna une délicieuse interprétation des deux œuvres modernes les plus appréciées à Londres: l'*Apprenti Sorcier* et l'*Après-midi d'un Faune*. Mais son exécution de la *Cinquième Symphonie* de Tchaïkowsky laissa le public anglais assez froid. Un critique du *Sunday Times* l'explique de façon ingénieuse : « Dans son interprétation nous avons senti— comme jadis quand Lamoureux conduisit la *Pathétique* — qu'il y a vraiment peu de sympathie entre les Russes et les Français. L'interprétation de M. Colonne est franche, raffinée, civilisée, mais nous n'y avons pas reconnu la confession personnelle si passionnée que nous aimons. La

Cinquième Symphonie ne supporte pas une interprétation classique. Comme les contes racontés dans le crépuscule de l'Enfer dantesque, il faut qu'elle nous étreigne ; il faut, ou qu'elle nous prenne au cœur comme le soir mémorable que Nikisch la dirigea, ou qu'elle nous laisse froids et apathiques. Et, en dépit de l'admirable fini de M. Colonne, de sa technique, de son souci de mettre en lumière chaque détail — l'œuvre manque d'émotion et de feu. »

Parmi les concerts des Bechstein Hall, des Æolian Hall et autres halls, il faut citer celui de M. Harold Bauer qui triompha dans les *Préludes et Fugues* de Bach, trop souvent joués sans vie et sans joie ; celui de Mme Teresa Carreño qui abuse peut-être de Chopin, mais l'interprète comme personne ; celui, de Mr O'Neil Phillips qui se dévoue à la cause de la musique française moderne, lui aussi, ainsi qu'on en peut juger par ce récent programme, très applaudi : *Prélude, aria et finale* de César Franck, *Nocturne*, de d'Indy, *Prélude, Sarabande, Toccata, Estampes* de Debussy, *Pavane* et *Jeux d'Eau* de Maurice Ravel ; celui enfin donné par M. Engel aidé de Mme Bathori, et qui obtint le plus grand succès ; c'est avec joie que l'on entendit Mme Bathori accompagner elle-même des musiques que Fauré et Debussy enlevèrent aux poésies de Verlaine, et celles que M. Ravel accoupla aux merveilleuses *Histoires naturelles* de Jules Renard, pour a stupéfaction de la majorité des auditeurs la et surprise charmée de beaucoup.

Et d'autres artistes, pianistes, violonistes, chanteurs, continuent de vendre leurs petits billets à leurs amis et d'obtenir leur petit succès sans grand intérêt si ce n'est pour eux-mêmes.

Cependant voici que les petits prodiges recommencent à sévir. Le nouveau venu, âgé de onze ans, se nomme Georg Szell et vient de Budapest. Il a déjà composé plus de trois cents morceaux : ouvertures, quatuors, même un opéra-comique, *Kleine Roland*. Il peut improviser à perte de vue, orchestrer, jouer les concertos de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, etc., tout cela appris en quatre années seulement par son professeur, un habile homme. Compositeur, il a écrit un poème symphonique genre *Sinfonia Domestica* dont les temps s'intitulent : *Papa dort, Papa ronfle, Papa parle à Maman, Papa va à son bureau* — et l'autre jour, le critique du *Daily Mail* lui ayant donné un thème de deux mesures, « le jeune Szell impro-

visa une Polonaise, un Menuet et une Ouverture de Concert. » Ne nous étonnons plus quand nous apprenons que cet enfant terrible pouvait « à l'âge de dix-huit mois chanter plus de quarante mélodies. » Ce doit être vrai puisque son impresario nous l'affirme.

X. MARCEL BOULESTIN.

P.-S. — Une intéressante innovation : on sait l'ennui des dimanches soirs londoniens, sans distractions. Un hôtel, le Inns of Court Hôtel, vient d'inaugurer une série de concerts commençant après dîner et consacrés à de la musique sérieuse. Mr Francis Toye, chargé de la direction artistique, donne ses soins à des œuvres telles que les Quatuors de Mozart et de Fauré, les Quintettes de Schumann et de Dvoràk, les Danses de Rameau. Cela change heureusement des sempiternelles valses lentes et romances, jadis jouées par des musiciens de second ordre, et des fantaisies simili-tziganes chères aux habitués des restaurants de Londres.

Lettre de Barcelone

ORFÉO CATALA.

Voici les programmes des quatre Concerts donnés tout dernièrement par l'*Orfeó Català*.

PREMIER CONCERT (Pablo Casals et B. Socias) :

Sonate en si *mineur*, Julius Röntgen ; *Humoresque*, Schumann ; *Suite en* do, J.-S. Bach ; *Sonate en* do, Alfred Casellas.

DEUXIÈME CONCERT (mêmes artistes) : *Sonate en* sol, Emm. Moor ; *Phantaisie chromatique et fugue*, J.-S. Bach ; *Variations symphoniques*, Böellmann ; *Sonate en* la, Beethoven.

TROISIÈME CONCERT (Festival Bach-Händel. Albert Schweitzer, Georges-A. Walter, *Orfeó Català* et orchestre) :

Prélude et fugue (orgue), J.-S. Bach ; *Symphonie pour orgue et orchestre* de la Cantate N° 169, J.-S. Bach ; *Lieder*

spirituels, J.-S. Bach ; chœurs et *soli* (extraits des Cantates N° 123 et N° 65), J.-S. Bach ; *Deux Chorals*, pour orgue, J.-S. Bach ; *Récitatif et Air : Seth, was die Liebe thut*, J.-S. Bach ; *Concert en* la *majeur*, Händel.

QUATRIÈME CONCERT (*Orfeó Català*, solistes et orchestre sous la direction de M. Lluis Millet) :

El cant de la Senyera, Millet ; cinq chansons populaires (*Montanyes regalades, El soldat y la donzella, Causó de Nadal, La Pastoreta, Els tres tambors*), harmonisées respectivement par MM. Sancho Marraco, Lambert, Romeu, Pérez et Lambert ; *L'Encis*, Viñas (un ouvrage très remarquable) ; *Cinq Madrigaux* (première audition), Joan Brudieu ; *La Viuda, Ensalada* (première audition), Mateu Flecha ; *Magnificat*, J.-S. Bach.

Outre ces quatre séances, le Dr Schweitzer a donné une conférence sur l'*Art et la personnalité de J.-S. Bach.* Cette conférence fut suivie d'un Concert dont voici le programme : *Petite fugue en* sol *mineur* ; *Prélude en* ré *majeur ; Lieder spirituels* (G.-A. Walter) ; *Trois Phantaisies sur Chorals ; Récitatif* de la *Descente de la Croix*, de la *Passion selon Saint Jean;* Air de la Cantate N° 114, *Wo wird in diesem Jammerthale ;* Air de la Cantate N° 123, *Und wenn der harte Todesschlag ; Fugue* en *la* mineur.

Un mot sur ces concerts.

MM. Casals et Socias eurent un beau succès. M. Socias est un virtuose très sympathique et M. Casals, on le sait, est un artiste accompli. Des trois Sonates modernes qu'ils jouèrent c'est celle de Moor qui nous parut la plus belle. Il est d'ailleurs difficile de juger d'une œuvre musicale un peu complexe d'après une seule audition.

Nous n'avions jamais entendu M. Schweitzer, mais nous connaissions fort bien sa personnalité (qui n'a pas lu son remarquable ouvrage sur J.-S. Bach ?) Il a été acclamé dès son apparition sur l'estrade. M. Schweitzer est un artiste très sérieux, très sobre, très sincère, qui joue du Bach avec tout le respect et toute la foi dont il est capable. Son succès a été très grand. Dois-je ajouter que sa conférence (belle synthèse contenant à merveille tout ce qu'on lui avait demandé), a été infiniment intéressante ? Elle a été écoutée avec le plus

grand intérêt et applaudie avec enthousiasme. M. Schweitzer a été engagé pour la saison prochaine.

Que dire maintenant de M. Georges Walter ? Pourquoi ne pas l'avouer ? Ici on n'avait jamais entendu chanter du Bach avec une aussi grande perfection. Aussi, on l'a applaudi avec une sorte de furie !... Walter est un très grand et très noble artiste. Il va sans dire qu'il a été également engagé pour la prochaine série.

Faut-il faire remarquer, maintenant, tout l'intérêt qu'a eu pour nous la dernière séance donnée par l'*Orfeô Català ?* Il suffira d'annoncer qu'on nous a donné pour la première fois *Cinq Madrigaux* de Brudieu et une *Ensalada* (*La Viuda*), de Mateu Flecha. Nous n'insisterons pas sur l'importance de cet événement. Ici, dans cette revue, on aime les vieux maîtres. On comprendra donc, aisément, combien grande a été notre joie en entendant tout à coup cette vieille et chère musique qu'on croyait oubliée !...

Qui était-ce Brudieu, qui était-ce Flecha ?

Du premier, on n'en sait pas grand'chose. Nous savons seulement qu'il fut maître de chapelle de la Seo d'Urgell (Catalogne) et qu'il vécut là une cinquantaine d'années. Il fut également maître de chapelle, pendant deux ans (1576-1578), de *Santa Maria del Mar,* de Barcelone. C'est à peu près tout ce que nous savons...

Quant à ses œuvres, nous ne connaissons jusqu'à présent qu'un recueil de Madrigaux. Il est évident qu'il a dû écrire beaucoup et surtout de la musique religieuse. Il disait lui-même, dans la dédicace ou *Epistola* de son ouvrage : « ... *y assi yo uno entre ellos que soy maestro de capilla de la Sancta Iglesia de la Seo de Urgel por orden del Cabildo della, y haviendo toda la vida consumido en esta profession de la Musica, importunándome algunos curiosas y deseosos desta facultad que sacase algo á luz de lo mucho que tenia trabajado en ella...* »

De ce *mucho* (beaucoup) qu'il avoue lui-même avoir écrit, on ignore tout, hélas, et on ne possède, je le répète, qu'un recueil de Madrigaux. Pedrell dit qu'il n'en connaît d'autre exemplaire que celui qui existe à la Bibliothèque de l'Escurial. Il est intitulé : *De los Madrigales — del muy Reverendo Joan Brudieu — maestro de la Sancta — Iglesia de la Seo de Urgel — à cuatro voces — dirigidas al Serenisimo Carolo Emanuel*

Duque de Savoya — Principe del Piamonte, etc. — Con licencia y Privilegio — Empresso en Barcelona en casa de Hubert Gotard cerca de la Carcel anno 1585.

Cette collection se compose de quatre cahiers appartenant respectivement aux quatre parties vocales : *Cantus*, *Altus*, *Tenor* et *Bassus*. Voici ce qu'elle contient (je vais droit aux œuvres musicales et passe sous silence l'*Epistola*, déjà nommée, les *redondillas* de Jaime Lopez, les vers de l'auteur, etc.) :

Los Gosos de Nuestra Senora. (Seul ouvrage du recueil qui n'est pas profane. Il est d'une très grande beauté).

Oid oid (Première partie d'une sorte de Cantate à la victoire de *Lepanto*).

Pastor mayor.
Pues que no se puede hazer.
Amor me tiene olvidada.
Dame un remedio Constança.
Esperança me entretiene.
Las Cañas (1). *Lamor* (sic) *y la majestad.*
Saca el amor.
Ya tocan los atabales.
Que trae en la bandereta.
Como corrio buena lança.
Cada qual en su cabeça.
Sepamos como cayó.
Qué sientes dime Pasqual? (*en proporción*).
Dexa Pasqual tal tormento
Qué sientes dime Pasqual?
Dexa Pasqual tal tormento (*en proporciôn*).
Noves pastor tu cuydado.
Del amor se va riendo.
Del amor, amor quexoso.
Del amor se va riendo (*en proporción*).
Tagala la más linda y bella.
Essos tus hermosos ojos.
Ojos claros y serenos.
Ojos con que me mireys.

(1) C'est un tournoi composé de sept parties formant une représentation musicale complète de ce qu'on veut imiter.

Si de los ojos nasce.
Si una dulce vista.
Fantasiant á mi descobre.
Si fos amor.
Lir entre carts.
Noya (1) *bens noya* (1) *fortuna.*
Lo que no's fa per potencia.
Ma voluntad ab la raho s'envolpa.
Plena de seny donàume una crosta.
Si l'amor en un ser dura.
Molts del amor tenen quexa.
Es comú parlar del poble.
Les sagetes que amor tira.

Enfin, et avant de parler de Flecha, je ne puis résister au plaisir de copier encore quelques mots de l'*Epistola* de Brudieu, déjà citée : « *Ya sé que muchos dirán : ¿ De donde le viene al Montañés tanta música ? Verdad es que en el monte no hay tanta cortesania : empero, aunque todas las artes han abaxado del cielo, por ser dones de Dios, pero á la música paresce que con particular privilegio la han albergado en sus proprios senos los cielos, segun opinion de los Pythagóricos, à quien siguió tambien M. Tullio, y si esto es assi, paresce que nos cae más cerca la origen de la musica á los que estamos retirados en el Monte...* »

N'est-ce pas joliment trouvé ?

Voici les titres des cinq madrigaux de Brudieu que l'*Orfeó* a chantés : *Ma voluntad ab la raho s'envolpa ; Plena de seny denáume una crosta; Fantasiant amor mi descobre los grans secrets; Si fos amor sustancia rahonable ; Lir entre carts.*

J'ajouterai qu'ils sont aussi beaux, aussi *distingués*, aussi extraordinairement *doux* que la poésie de notre *elegantissime poète Ausias March*, auquel Brudieu a emprunté les beaux vers. C'est absolument exquis et d'un raffinement rare.

Un mot encore. Brudieu était une nature d'élite. Retiré à la Seo, extrêmement modeste, on le devine (il a quitté Barcelone, une ville très bruyante, parce qu'il a préféré le beau calme de la Seo), il avait, en vérité, l'âme d'un grand seigneur.

(1) Evidemment *No hi ha.*

Voyez, sinon, combien ses Elégies sont élégantes, fines, délicates. C'est l'art d'un grand seigneur, vous dis-je, d'un raffiné dont le bon goût est vraiment extraordinaire. C'est aussi l'art d'un croyant, d'une belle âme, qui vit bien éloignée des grossièretés et des banalités de ce monde. Avec cela, sa forme, très savoureuse, est furieusement hardie. Et je connais, moi, telles quintes augmentées qui feraient grincer les dents à maint professeur d'harmonie.

L'*Orfeô* a déjà chanté, bien souvent, *Les sagetes que amor tira*, du même Brudieu.

Parlons maintenant de Mateu Flecha.

Rappelons, tout d'abord, qu'il y a deux compositeurs (oncle et neveu), du même nom. Cela a donné lieu à bien des erreurs, ainsi que le fait très bien remarquer le maître Pedrell, et on a fait avec ces deux noms une véritable *salade* (pas aussi amusante, ajoute l'auteur de la *Celestina*, que celles de Flecha). En outre, le neveu écrivait aussi des *Ensaladas*, ainsi que son oncle. Du dernier (l'oncle), on ignore presque tout, également, et sa biographie est encore à faire. On sait seulement que Mateu Flecha, oncle, fut le créateur des *Ensaladas*, qu'il appartient à la première moitié du XVIe siècle et qu'il devint populaire sous Charles V. Ce fut son neveu (seconde moitié du XVIe siècle), qui publia, en 1581, un recueil d'*Ensaladas* de différents auteurs contenant tout d'abord celles de son oncle (1). Voici son titre :

Las ensaladas de | Flecha, maestro de capilla que fué de | las Serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino, | Abad de Tyhan, y Capellan de las Magestades Caesareas, con algunas suyas y de otros autho- | res, por el mesmo correjidas y echas (sic) *estampar. Dedicadas al Illustrissimo Senor Don | Juan de Borja del Juan de Borja del consejo de la Magestad Catholica y su Embaxador | acerca de la Cæsaria*, etc.

Impressas en la ciudad de Praga | en casa de Jorge Negrino ano 1581.

Voici les compositions musicales qu'il contient :

El fuego ! Flecha (à quatro) ; *La Bomba*, Flecha (*id.*). —

(1) Il le dit lui-même dans cet ouvrage : « *Todo lo qual me ha más encendido el animo y abivado el deseo a sacar en luz las presentes Ensaladas de mi tio, con algunas de otros authores y mias....* »

La Negrina (Pas de nom d'auteur) (*id.*). — *La Guerra*, Flecha (*id.*). — *El bon jorn*, Vila (*id.*). — *La Justa*, Flecha (*id.*). — *La Biuda*, Flecha (*id.*). — *La Feria*, F.-M. Flecha (1) (*id.*). — *Las Cañas*, F.-M. Flecha (*id.*). — *La Trulla*, Cârceres (*id.*). — *La Lucha*, Vila (*id.*). — *Los Chistes*, Flecha (á cinco). — *Las Cañas*, Flecha (*id.*). — *El molino*, Chacon (â 6). — *Ben convenne Madonna*, F.-M. Flecha (á 5).

Qu'est-ce, maintenant, qu'une *Ensalada ?*

Il y aurait beaucoup à dire là-dessus, mais comme il ne s'agit pas d'écrire une longue étude, mais bien une simple correspondance, je dirai tout simplement que, par son esprit, une *Ensalada* (Salade), n'est, en somme, que de l'humour, de l'esprit (beaucoup d'humour et beaucoup d'esprit !) devenus musique. Ainsi que dans quelques ouvrages d'Orazio Vecchi, toutes les langues apparaissent dans ce genre de compositions qui sont, en outre, toutes remplies de chansons populaires (on y parle castillan, catalan, portugais, français, italien et latin !) L'*humour*, la malice, la joie la plus folle forment toujours le fond de ces ouvrages. J'ajouterai, entre parenthèses, qu'il est impossible de penser aux *Ensaladas* sans songer aussitôt aux *Veilles* et à l'*Anfiparnaso* du maître de Modène. — Pedrell pense qu'on aurait bien pu les représenter et il donne même d'excellentes raisons pour nous faire accepter cette hypothèse. Dans ce cas, ajoute-t-il, nous avons là un tas de compositions qui peuvent bien se placer à côté de celles qui forment le théâtre primitif de la Renaissance italienne.

C'est un sujet à creuser...

La Viuda (*La Veuve*), chantée par notre *Orfeó* avec un entrain vraiment endiablé, a été applaudie avec enthousiasme.

Et voilà de l'excellente vieille musique qui, grâce aux soins tout dévoués de quelques musiciens amoureux du grand art — et de *notre* art, surtout, — surgit de nouveau, devant nous, et recouvre sa voix ! Le maître Pedrell a commencé le miracle en faisant signe que *tout était là*, M. Francesch Pujol s'est chargé des transcriptions en notation moderne et le directeur artistique de l'*Orfeó*, M. Lluis Millet (aidé, il est vrai,

(1) Il s'agit du neveu, probablement.

par son élève et ami M. F. Pujol), s'est empressé de mettre le tout sur pied. Qu'ils soient tous bien chaleureusement remerciés au nom du grand art.

En ce moment, à l'*Orfeó*, on travaille déjà une *Ensalada* on ne peut plus intéressante de Pere Albert Vila (XVIe siècle) (1).

Ce compte rendu ne serait pas complet si je ne parlais pas du Concert de Gala que la *Junta de Dames* organisa à l'*Orfeó* en l'honneur de nos Rois. Ce fut une belle fête à laquelle assistèrent, pendant tout le programme, Leurs Majestés le Roi et la Reine d'Espagne. L'*Orfeó* chanta des chansons populaires, puis de belles pages de Jannequin, Palestrina et J.-S. Bach et M. Schweitzer joua sur l'orgue, avec de jolies sonorités, le *Concerto en* la, de Hændel. Il va sans dire que les Maîtres de l'*Orfeó*, ainsi que le Dr Schweitzer, furent appelés à la loge royale. Une belle fête pour l'esprit... et pour les yeux !

Asociación Musical

L'*Asociación* a donné quatre concerts, également, dont voici les programmes :

Premier Concert (sous la direction de M. Vincent d'Indy) :

Cinquième Symphonie, Beethoven ; *Première Symphonie* Schumann ; *Prélude de Tristan et Iseult*, *Marche funèbre du Crépuscule des Dieux*, *Ouverture des Maîtres Chanteurs*, Wagner.

Deuxième Concert (sous la direction de M. Vincent d'Indy) :

Introduction du 1er acte du *Fervaal ; Souvenirs ; Istar*, variations symphoniques, V. d'Indy ; *Suite* d'orchestre pour *Pelléas et Mélisande*, G. Fauré ; *Phidylé*, mélodie, H. Duparc ; *La Procession*, César Franck ; *Deux Nocturnes* (*Nuages et Fêtes*), C. Debussy ; *Prélude* du 2e acte de l'*Etranger ; Symphonie sur un thème Montagnard*, V. d'Indy.

Troisième Concert (sous la direction de M. Lamote de Grignon et avec le concours de M. Jacques Thibaud) :

(1) Je rappelle de nouveau que le maître Pédrell a consacré un bel ouvrage aux vieux maîtres de chez nous. Cet ouvrage — qui aurait déjà dû paraître — verra bientôt le jour et l'amateur français pourra connaître tout ce que nous savons sur eux.

Ouverture des Maîtres Chanteurs ; Concert en ré *mineur*, Max Bruck ; *Souvenirs*, d'Indy ; *Sarabande*, *Gigue* et *Chacone*; J.-S. Bach ; (se trouvant un peu souffrant, M. Thibaud a supprimé l'un de ces 3 numéros) ; *Fêtes*, nocturne, Debussy ; *Concert en* mi *mineur*, Mendelssohn.

QUATRIÈME CONCERT (Lamote de Grignon, Thibaud et Granados) :

Leonora n° 3, Beethoven ; *Concert en* ré *majeur*, Beethoven ; *Sonata à Kreutzer*, Beethoven ; *Jeunesse d'Hercule*, Saint-Saëns ; *Concert en* si *mineur*, Saint-Saëns.

Le maître d'Indy a été accueilli avec enthousiasme. On l'avait déjà applaudi, voilà pas mal d'années, et on était bien désireux de le revoir et d'entendre, sous sa direction, ses dernières œuvres. Nous aurions bien voulu connaître sa dernière symphonie mais il est évident qu'on ne pouvait pas tout nous donner. Nous avons donc eu ses *Souvenirs*, *Istar*, l'*Introduction du Fervaal*, le *Prélude* de l'*Etranger* et, enfin, la belle *Symphonie sur un thème montagnard*, qu'on avait déjà entendue, et qui a eu un succès fou. Que voilà bien une œuvre claire, *vivante* et bien campée ! Pourquoi ne pas le dire ? dans ses *Souvenirs*, on dirait que le maître n'a pas toujours osé dire tout ce qu'il sentait... Or, il nous semble que ce qui fait le charme de sa *Symphonie sur un thème montagnard*, c'est, précisément, qu'il a osé, là, se livrer tout entier. N'a-t-il pas été, d'ailleurs, entraîné peut-être par la chanson populaire ? Toujours est-il que là, dans cette symphonie, on a l'impression que l'auteur s'est mis à chanter à *haute voix*, sans aucune crainte, hardiment et *librement !* Dans ses *Souvenirs*, au contraire, on dirait qu'il ne veut pas tout dire !... Et, l'avouerons-nous, il nous semble qu'à force de vouloir se contraindre, se retenir, tout, dans cette œuvre, *n'est peut-être pas sorti !*

Nous prions, du reste, le lecteur, de ne voir dans tout ceci qu'une bien légère impression de quelqu'un qui n'aime pas la critique, qui ne se sent pas critique, qui ne veut pas être critique (c'est si facile, n'est-ce pas, de se planter, là, hardiment, devant les pauvres auteurs, et leur coller leur affaire !...) ... et qui n'a entendu les *Souvenirs* qu'une seule petite fois... et encore pendant qu'on bavardait, *fort aimablement* (oh ! ces dames !) autour de lui...

Le maître d'Indy a été acclamé et après son dernier concert a dû se présenter cinq ou six fois sur la scène.

Que dire maintenant des *Deux Nocturnes*, de Claude Debussy ? Ah ! que voilà bien un artiste intéressant ! Ici, on a fait fête aux belles pages du célèbre impressionniste. Que ne pussions-nous entendre son *Pelléas et Mélisande !* Mais, voilà, ici les maisons italiennes règnent en maîtres et nous n'entendons, hélas (c'est-à-dire, *on* entend, car *nous* n'y allons jamais !), que le répertoire italien. Toutefois, il paraît que cet hiver nous aurons au Liceo *les Barbares, l'Attaque du Moulin, Salomé* et... *Madame Butterfly !*

Thibaud s'est taillé un très joli succès. Son beau talent s'est imposé tout de suite et on l'a applaudi ferme. N'oublions pas d'ajouter que notre Granados a eu sa part de succès. Il a fort bien joué la belle *Sonata à Kreutzer*.

L'*Asociacion musical* annonce pour la série prochaine quelques cycles de musique française, allemande et catalane. On a déjà invité MM. G. Fauré (dont on jouera, paraît-il, son *Requiem*, la *Naissance de Vénus* et son *Quintette*), Franz Beidler, Pablo Casals et Mme Guillermina Suggia-Casals. On a l'intention de jouer *Iberia*, d'Albeniz ; *Premier Concert* pour piano et orchestre, Granados ; *Symphonie en* la, Lamote de Grignon ; *Joventut*, Manen et, enfin, un *Poème* de Morera.

F. LLIURAT.

BIBLIOGRAPHIE

Uber die musik der Kubu.— ERICH M. VON HORNBOSTEL. (Francfort-s-Mein, 1908, 20 p. in-4°. Joseph Baer et Cie).

Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien. — ERICH M. VON HORNBOSTEL. (Berlin, 1909, 24 p. in-4°. Karl Siegismund).

C'est toujours un plaisir que de prendre en main un ouvrage dont on sait d'avance qu'il est basé sur une érudition de tout repos, faisant fi de vains artifices de rhétorique, et dont l'auteur sait nous offrir, en peu de pages, des documents puisés à la meilleure source et scrupuleusement examinés avant d'être livrés à l'étude du lecteur.

Les deux récents ouvrages de notre collègue M. de Hornbostel (de Berlin) sont des plus intéressants. Dans le premier, l'auteur s'est servi d'un certain nombre de flûtes de bambou et de phonogrammes que possède le musée ethnologique de Francfort. Ces curieux documents proviennent de l'intérieur de Sumatra, de la province de Palembang, où réside la peuplade des Koubous. Ces indigènes se servent de flûtes absolument semblables à notre ancienne flûte à bec; l'auteur nous en présente les détails par une planche aussi exacte que séduisante. Insister sur l'admirable précision des transcriptions en notation occidentale des phonogrammes serait futile chez un auteur comme M. de Hornbostel; sous ce rapport, il nous a accoutumés à ce que les plus difficiles d'entre les musicographes exotiques peuvent exiger. Plus d'une vingtaine de mélodies servent à l'appui du texte; il en est même qui sont pourvues de leur partie de tambour qui est toujours difficile à noter. Finalement l'auteur présente encore un tableau des différents types de gamme auxquels font appel ces indigènes pour leurs épanchements musicaux.

Le deuxième ouvrage est d'autant plus intéressant, qu'il nous parle d'une de nos colonies, Madagascar, sur laquelle nous n'avons que de rares et, disons le mot, défectueuses monographies musicales. Certes, la matière est loin d'être épuisée, mais l'ouvrage de l'auteur est le précieux *vade mecum* de ceux qui voudront l'étudier, en leur indiquant comment il la faut étudier. La musicologie n'a malheureusement pas encore sa place dans l'enseignement français et c'est donc une aubaine d'apprendre quelque chose d'un peuple que nous gouvernons sans trop le connaître.

Les éléments dont s'est servi l'auteur pour cet ouvrage sont également des phonogrammes, puis des photographies rapportés par le navire allemand *Planel,* spécialement aménagé pour un voyage d'exploration. De très curieuses illustrations ornent le texte.

Dans ce second opuscule, M. de Hornbostel a eu l'heureuse idée de réunir aussi un nombre de notes relatives à la musique d'Océanie. Cette

partie complète, sous bien des rapports, l'ouvrage de Land. Il est vrai qu'à l'époque à laquelle Land et Gronemann étudiaient la musique de Batavia, le phonographe n'était pas encore d'un usage général pour l'enregistrement des musiques exotiques. Il est cependant d'une nécessité absolue pour permettre l'élaboration d'ouvrages féconds en enseignement comme le sont ceux de MM. Stumpf et Hornbostel, car l'oreille seule ne parvient pas à saisir et à retenir avec toute l'exactitude désirable les intonations et vibrations des degrés des gammes exotiques. Ce second ouvrage est orné d'une assez importante collection d'airs; les numéros 14 et 15 surtout sont des spécimens charmants de ces muses lointaines et... combien modernes malgré leur grand âge.

Il ne nous reste qu'un désir à formuler: que M. de Hornbostel réunisse tous ses ouvrages épars en un volume; ils sont si nécessaires qu'on aimerait les avoir sous la main, et ce serait un volume que se disputeraient les spécialistes nombreux des musiques exotiques.

GASTON KNOSP.

OUVRAGES REÇUS

PEDRELL (Felip). — *Catalech de la Biblioteca musical de la disputació de Barcelona.* (Barcelona, in-4° de 330 pp., 1908.)

DACIER (Emile). — *Mlle Sallé, une danseuse de l'Opéra sous Louis XV.* (Plon, 1909, in-12 de 350 pp.)

VATIELLI (Francesco). — *La Lyra Barberina de G.-B. Boni.* (Pesaro, 1909, in-8° de 80 pp., 2.50.)

AUBRY (P.) et BERDIER (J.). — *Les Chansons de Croisade, avec leurs mélodies.* (H. Champion, 1909, in-4° de 320 pp.)

GANCHE (Edouard). — *La Vie de Chopin dans son œuvre.* (Société des auteurs-éditeurs, 1909, in-12 de 54 pp.)

FARMER (H. G.). — *Memors of the Royal Artillery Band.* (London, Boosey and C°, 1909, in-8° de 220 pp.)

MILLIEN (A.). — *Chants et chansons populaires, avec des airs notés par J.-B. Pénavaire.* (Leroux, 1908, 2 vol. in-4° de 220 pp. 15 fr.)

SCARLATTI (Alessandro). — *Harpsichard und organ music editey by J. C. Shedlock;* vol. 4 et 5. (London, Bach et C°.)

HORNBOSTEL (Erich M. von). — *Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien.* (Karl Siegismund, Berlin, 1909.)

HORNBOSTEL (Erich M. von). — *Uber Die Musik Der Kubu.* (Joseph Baer et C°, Frankfurt Am Main, 1908.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Sommaire du Recueil de Janvier-Mars 1909

E. Hirzel. — *Documents d'archives sur la musique à la cour de Ferdinand Ier de Bavière* (1527).
L. de la Laurencie. — *Notes sur la jeunesse d'André Campra.*
D.-F. Scheurleer. — *J.-M. Leclair l'aîné en Hollande.*
B. Engeleke. — *J.-F. Fasch.*
C. Sachs. — *La musique à la cour de Solms-Braunfels.*
C. Maclean. — *Sir George Smart.*
L. Kamienski. — *Mannheim et l'Italie.*

Sommaire du Bulletin Mensuel de Décembre

Le Congrès de Vienne. — Découverte d'une œuvre de Schutz, par A. Schering. — *Moody Manners English opera Company. — Bibliographie et comptes rendus.*

Sommaire du Bulletin de Janvier 1909

F. Gevaert, par H. Riemann. — *Les instruments de musique dans les sculptures indoues,* par T.-L. Southgate. — *La guitare depuis le troisième siècle avant l'ère chrétienne,* par Koczirz. — *Le* Samson *de Hœndel dans l'arrangement de Chrysander,* par Heuss. — *Bibliographie.*

Sommaire du Bulletin de Février

Les mélodies des Troubadours, par J. Wolf. — *Poetry and music,* par G.-V. Stanford. — *L'origine du signe de crescendo,* par H. Riemann. — *Les premiers concertos de Mozart,* par Th. de Wizewa et G. de Saint-Foix. — *Le festival de Brighton. — Comptes rendus et Bibliographie.*

Séance du 25 mars.

La Section de Paris a tenu sa séance de mars, chez Gaveau, le jeudi 25 mars, à quatre heures et demie. Assistaient à la séance : MM. Malherbe, Ecorcheville, Prod'Homme, de la Laurencie, Poirée, Gastoué, Maurice Emmanuel, Allix, Paul-Marie Masson, Gandillot, Ruelle, Wagner, Legrand. Mmes Brenet, Landowska, Gallet, Pereyra, Daubresse et Delhez.

Après la lecture du procès-verbal et de la correspondance, les candidatures suivantes ont été présentées et admises à l'unanimité : Mlle Marthe Girod, présentée par MM. Laloy et Ecorcheville ; M. Paul Landormy, présenté par MM. Romain Rolland et Ecorcheville ; Théodore Reinach, présenté par MM. Romain Rolland et Ecorcheville ; M. Ch. L'Hôpital, présenté par MM. Paul-Marie Masson et Ecorcheville.

La parole est donnée à M. Gastoué pour une communication sur l'Edition Vaticane et la Réforme Grégorienne. Cette communication donne lieu à quelques observations, notamment de la part de M. Maurice Emmanuel. La parole est ensuite donnée à M. Ecorcheville, pour lire une communication de Mlle Pereyra, sur *Pomona,* opéra de Reinhardt Keyser (1702). Cette communication est suivie de fragments de *Pomona,* par Mlle Delhez, Mlle de Nocker et M. Corhumel ; au piano, M. Eugène Wagner.

ORPHEONS ET SOCIETES MUSICALES DE FRANCE

Voici le programme de la saison prochaine des Orphéons et Sociétés Musicales de France :

Mai. — Enghien (Seine-et-Oise), 16, M. Meunier, secrétaire général, 63, Grande-Rue, — Fécamp (Seine-Inférieure), 30 et 31, M. F. Solle, secrétaire général. — Moulins (Allier), 30 et 31, M. Auclair, secrétaire général du concours. — Paris (XVIIe arrondissement), 30 et 31, M. Paul Jung, secrétaire général, 143, rue Legendre. — Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais), 29, 30 et 31, M. G. Hautin, président (estudiantinas seulement). — Saint-Lô (Manche), 30 et 31, M. Hamon, secrétaire général. — Bayonne (Basses-Pyrénées), 30 et 31, M. Périé, secrétaire général, place du Réduit. — Romilly-sur-Seine (Aube), 30 et 31, M. Léon Cornet, secrétaire général. — La Rochefoucauld (Charente), 30 et 31, M. Mérillac, secrétaire général. — Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or), festival, 30, M. Gustave Morizot, directeur de la Lyre Châtillonnaise. — Vitry-sur-Seine (Seine), 30, festival, M. Marlet, secrétaire général.

Juin. — Château-Renault (Indre-et-Loire), 6, M. Village, secrétaire général. — Montdidier (Somme), F., 6, M. A. Blin, secrétaire général. — Argentan (Orne), 6, M. Drapier, directeur de l'harmonie municipale. — Sèvres (Seine-et-Oise), F., 6, M. G. Marchal, secrétaire général. — Ivry-la-Bataille (Eure), 13. — Méréville (Seine-et-Oise), 13, M. Travers, secrétaire général. — Montbard (Côte-d'Or), M. A. Renard, banquier, rue de l'Hôtel-de-Ville. — Dinard (Ille-et-Vilaine), 27, M. Peretti, commissaire général. — Taverny (Seine-et-Oise), troisième dimanche de juin, M. Vacquez, secrétaire de la Société musicale. — Rive-de-Gier (Loire), F., 27. — Brive (Corrèze), 27, 28, M. Jaubert (A.), secrétaire général, 16, place Thiers. — Argences (Calvados), 27. — Le Puy-en-Velay (Haute-Loire), 27, 28, M. le secrétaire général du concours, mairie du Puy. — Mauzé-sur-le-Mignon (Deux-Sèvres), 27, 28.

Juillet. — Melun (Seine-et-Marne), 3, 4, 5, M. Lenoux, secrétaire général, 18, rue de l'Ouest. — Angoulême (Charente), 4 et 5, M. Vigneaud, secrétaire général, 16, rue des Trois-Notre-Dame. — Honfleur (Calvados), 4. — Sannois (Seine-et-Oise), F., 4. — Château-Gontier (Mayenne), 11, M. Pointeau, secrétaire, hôtel de ville. — Courrières (Pas-de-Calais), 25. — Corbeil (Seine-et-Oise), fin juillet, M. Albert Baré, secrétaire général.

Août. — Cherbourg (Manche), 8 et 9, M. Lemoigne, secrétaire adjoint du comité. — Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire), 15, M. Lehoux, secrétaire général, 18, rue de l'Ouest. — Genève (Suisse), 14, 15 et 16, M. Arneaudeau, secrétaire général, 12, rue de la Croix-d'Or, à Genève. — Vienne

(Isère), 14, 15 et 16, M. Fernand Raymond, secrétaire général, Hôtel de Ville. — Marmande (Lot-et-Garonne). — Maubeuge (Nord), 15 et 16, M. Benet, secrétaire général, rue Neuve. — Tunis (Tunisie). — Brioude (Haute-Loire), M. Sicard, secrétaire général, 8, rue Saint-Laurent. — Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne), M. Valdès, secrétaire général.

Septembre. — Aubusson (Creuse), M. Chamberaud, secrétaire général.

Festivals permanents. — Nancy (Meurthe-et-Moselle), mai-octobre 1909. — Malo-les-Bains (Nord), 11 avril-3 octobre 1909.

Epinay-sur-Seine. — Un grand festival-concours de fanfares, de trompettes, de tambours et clairons est organisé par la Société La Sérénade, d'Epinay, à l'occasion de la fête du quartier de la Briche, près Saint-Denis. Cette solennité musicale aura lieu le dimanche 18 avril 1909, à une heure de l'après-midi, sous la présidence d'honneur de M. Thibout, maire d'Epinay, de M. le docteur Tarrins, président honoraire de la Sérénade, et sous le patronage de la municipalité et des industriels et commerçants de la Briche. Ce festival-concours comprendra : 1. Exécution d'un morceau imposé (très facile) que chaque Société recevra un mois avant le concours ; 2. Une épreuve d'exécution ; 3. Une épreuve d'honneur. A chacune de ces épreuves, un morceau de choix.

Chaque Société recevra : 1. Une médaille ; 2. Une palme ; 3. Une palme ou couronne et primes en espèces, le tout accompagné de diplômes.

Fécamp (Seine-Inférieure). — Grand concours musical, les 30 et 31 mai 1909.

Saint-Lô (Manche). — Sur la demande du comité d'organisation, M. le directeur général des chemins de fer de l'Etat a bien voulu accorder le demi-tarif aux Sociétés qui voyageront sur les divers réseaux rentrant dans son service. Les Sociétés qui voudront visiter le Mont-Saint-Michel bénéficieront des mêmes avantages.

Il a décidé, en outre, que les Sociétés partant de Paris par la gare Saint-Lazare pourront effectuer leur retour par la gare Montparnasse et s'arrêter à Folligny, pour de là se rendre, avec application du demi-tarif, au Mont-Saint-Michel. Pour bénéficier de cette faveur, les Sociétés auront à remplir des formalités qui seront indiquées à celles qui en feront la demande. Le prix du billet de ce circuit, en 3e classe, sera de 18 fr. 60 par voyageur, plus, pour le transport en tramway de Pontorson au Mont-Saint-Michel, environ 0 fr. 55.

Nous appelons tout particulièrement l'attention des Sociétés sur ces avantageuses concessions qui leur permettront de profiter du concours musical de Saint-Lô pour effectuer un des voyages les plus goûtés des touristes et de visiter une des merveilles du monde.

Sèvres (Seine-et-Oise). — La Société des fêtes de Sèvres et la Fédération orphéonique organise, à Sèvres, un concours-festival de musique qui aura lieu le 6 juin 1909. Ce concours comprendra deux épreuves : 1. Lecture à vue ; 2. Exécution, deux morceaux au choix. Un objet en porcelaine de Sèvres sera remis aux directeurs des quinze premières Sociétés inscrites.

Les demandes de renseignements devront être adressées à M. G. Marchal, secrétaire général, 32, Grande-Rue, à Sèvres.

Montdidier (Somme). — Les harmonies, fanfares, orphéons, symphonies, sociétés de trompettes et autres affiliées à la Fédération des Sociétés

musicales de la Somme sont invitées à prendre part au grand festival fédéral qui aura lieu à Montdidier, le dimanche 6 juin 1909. Seront admises également les sociétés musicales des autres départements, à la condition qu'elles soient affiliées à une fédération nationale.

Les adhésions devront parvenir avant le 1er mai 1909, délai de rigueur, à M. Dècle, secrétaire général de la Fédération de musique de la Somme, à Saint-Riquier, pour les musiques fédérées du département de la Somme, et à M. A. Blin, secrétaire général du festival, à Montdidier, pour les autres sociétés.

Ivry-la-Bataille (Eure). — Nous apprenons qu'un concours régional de musique aura lieu à Ivry-la-Bataille, le 13 juin 1909. Ce concours est réservé aux harmonies et fanfares des 1re, 2e et 3e divisions. Les récompenses consisteront en primes en espèces, palmes, médailles, etc.

La coquette petite ville d'Ivry-la-Bataille, située à flanc de coteau dans la riante vallée d'Eure, est un centre important de fabrication d'instruments de musique, et un concours musical ne peut manquer d'y obtenir un grand succès.

Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne). — L'Union orphéonique prépare pour le mois d'août un concours d'orphéons, harmonies, fanfares et batterie, avec récompenses diverses, et notamment des primes en espèces.

Les grandes lignes du projet sont d'ores et déjà arrêtées et la commission d'organisation ne néglige rien pour assurer le succès de cette manifestation artistique. Nous donnerons prochainement de nouveaux détails.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. Valdès, secrétaire général, 57, avenue Gambetta, à Villeneuve-sur-Lot.

Gisors. — Le Comité des Fêtes de la Ville de Gisors organise un grand concours de musique pour le dimanche 11 juillet prochain, sous la présidence de M. O. Coquelet. Cette manifestation musicale comportera 7.000 francs de prix, dont 5.000 francs en espèces.

PARIS. — *Les Enfants de Paris,* Société chorale fondée en 1842. Dans son assemblée générale du 23 janvier, cette Société a renouvelé son bureau, qui se trouve ainsi composé pour 1909: président, M. Viel; directeur, M. Walter; sous-directeur, M. Georges; vice-présidents, MM. Dubost et Devouges; secrétaire général, M. Barbe; secrétaires adjoints, MM. Bonchage et Hérisson; trésorier, M. Joinon; receveur, M. Wathier; bibliothécaire, M. Esapoff; archiviste, M. Buzon; commissaires, MM. Rabuteau, Tournaire, Yvorret, Rubigny, Bretagne, Valin; délégués des membres honoraires, MM. Laurent et Charbonnier; porte-bannière, M. Delacroix; délégués à la Fédération des Sociétés Musicales de Seine et Seine-et-Oise, MM. Devouges et Duval. *Les Enfants de Paris* prendront part au concours de Melun.

— *Choral de Paris.* — Cette Société, classée en division d'excellence, a décidé de prendre part au concours de Bayonne fixé à la Pentecôte. Dans son assemblée générale annuelle, son bureau a été renouvelé de la façon suivante pour 1909: président, M. Lamarre; directeurs, MM. Baslaire et Audonnet; vice-président, M. Lozet; sous-directeurs, MM. Ulrich, Brousse, Guilletat et E. Zehringer, secrétaire général, M. Lehoux; secrétaires, MM. Lauvergnat et Touzery; trésorier, M. Vigné; receveurs, MM. Souriau et Uberschlag; commissaire général, M. Cotte; bibliothécaire,

M. Ghyssens; bibliothécaire adjoint; M. Bauchetet; délégués, MM. Brion, Monteraud, Blard et Lafontaine.

— *Cercle Mandoliniste de Paris.* — Cette Société, dirigée par M. Alfred Cottin, le compositeur bien connu, tient ses répétitions tous les jeudis, à neuf heures du soir, restaurant du Cercle, 15, boulevard Saint-Martin. Quelques places sont encore disponibles aux pupitres des mandolines et des mandoles, et les bons musiciens amateurs qui désirent faire partie de cette Société d'excellence doivent en faire la demande soit à M. Germain, président, 55 *bis,* rue Custine, ou à M. Boursier de la Roche, secrétaire, 58, rue des Dames. Cette Société est mixte et compte un certain nombre de dames parmi ses membres.

— *Les Gais Troubadours* ont donné leur cinquième concert mensuel de la saison dans les salons du Globe, 8, boulevard de Strasbourg. Nouveau succès à l'actif de cette charmante Société. Citons parmi les artistes les plus applaudis: MM. Boireau, Charon, Ch. Forest, des concerts du Trocadéro, Nordon, A. et G. Sorée, dans *Madame a ses brevets,* MM. Bonabeau et Serge Rolla, et Mlle Solange d'Harley, des Mathurins, ont soulevé d'unanimes acclamations. Rappelons que le bal de nuit annuel de cette Société a eu lieu le samedi 6 mars, salle des fêtes, 21, rue Cadet.

— *Union Chorale des Postes et Télégraphes.* — Dans son assemblée générale annuelle, cette Société a renouvelé comme suit son conseil d'administration: M. David, président; MM. Delord et Gentilhomme, vice-présidents; M. Calmès, secrétaire général; M. Pélissier, secrétaire adjoint; M. Parcollet, trésorier général; M. Chappuis, trésorier adjoint; M. Schuster, bibliothécaire; M. Gaillarde, bibliothécaire adjoint; MM. Andrieux, Arnaud, Duval, Farnault, Giral, Granjean, Raboul, Raynaud, Rieux, Rigaud et Saguez, membres du comité.

Les répétitions de l'Union Chorale ont lieu tous les lundis, à neuf heures du soir, au siège social, 10 *bis,* rue Bourg-l'Abbé. Elles sont dirigées par M. Turotte, directeur de la Société.

— Les mandolinistes bons musiciens désireux de faire partie d'un groupe en formation sont priés de bien vouloir se faire inscrire au siège de cette Société, café des Quatre-Nations, 8, rue Saint-Denis. Les répétitions ont lieu tous les mercredis, à neuf heures précises. Quelques places sont encore vacantes aux pupitres des 1ers et 2es mandolinistes.

— *La Renaissance des Trompettes de Paris et des Halles,* dont le siège social est 29, rue Saint-Denis, a fait sa première sortie le dimanche gras 21 février. Cette Société est composée d'anciens trompettes et musiciens de l'armée et de jeunes gens se préparant au service militaire.

Cours Sauvrezis

La deuxième audition historique par les élèves du cours Sauvrezis, vient d'avoir lieu à la Salle Pleyel. Elle comprenait: Hændel, Bach et ses fils, Pergolèse. En une brève notice, Mlle Alice Sauvrezis a donné des indications sur les œuvres et sur les maîtres étudiés, émettant l'idée qu'ainsi comprises, les auditions constituent un véritable musée musical, susceptible

d'initier aux chefs-d'œuvre, et de donner en même temps qu'une impression d'esthétique, un enseignement sur le développement des formes musicales.

A l'Institut

Vers les premiers jours de mars on pouvait lire dans un grand quotidien cette amusante histoire : « La section de musique de l'Académie des Beaux-Arts avait à classer hier les candidats au fauteuil Reyer. Par un sentiment de très compréhensible discrétion l'aimable secrétaire perpétuel avait jugé bon de laisser nos honorables instituteurs musicaux discuter en toute sécurité, et s'était réfugié à la commission du dictionnaire. Lorsque tout à coup un fidèle huissier vint l'avertir de la perplexité de ces Messieurs. Ils n'étaient que deux, Théodore Dubois et Ch. Lenepveu. Comment obtenir une majorité. Lassés d'une attente inutile et sur le conseil éclairé de M. Roujon, les deux immortels finirent par se précipiter en auto, et se rendirent chez le maître Massenet. Là, nouvelle épreuve. L'auteur de *Werther,* malade, répondit qu'il ne pouvait paraître. On insista, il fallait tout au moins une réponse écrite. Le maître fit entendre que la fièvre et son médecin lui interdisaient formellement de sortir la main du lit ! Les deux votants partirent alors chez Paladhile, où ils purent enfin obtenir un troisième suffrage, et la liste suivante de classement fut enfin mise debout : En première ligne Widor, en deuxième Fauré, et successivement Ch. Lefebvre, G. Pierné, Maréchal. L'académie ajouta à ces noms celui de Pessard. Dans les milieux académiques on nous affirme que cette présentation ne compromet en rien les chances d'élection du directeur du Conservatoire. »

En effet, le maître Gabriel Fauré obtenait quelques jours après la qualité d'immortel, après la lutte suivante :

—	1er tour	2e tour	3e tour	4e tour	5e tour	6e tour
Gabriel Fauré....	11	11	14	15	14	18
Widor.....	8	12	13	14	16	16
Maréchal.....	4	0	0	0	0	0
Lefebvre.....	6	4	4	2	1	0
Pierné.....	2	5	3	3	3	0
Pessard.....	2	1	0	0	0	0
	33	33	34	34	34	34

De tous ces incidents, quel admirable article humoristique notre confrère Willy pourrait tirer, et quelle matière aussi pour un grincheux philosophe ! Il s'agissait de distinguer parmi quelques comparses le musicien considérable, l'homme de tout premier plan, la personnalité qui restera dans l'histoire de la musique pure comme une exception rare. Que fait l'Académie, elle se dérobe, elle s'éclipse, elle laisse son urne aux mains de quelques-uns. Et ceux-ci, non contents de placer le maître au second plan, de l'entourer de Widor et de Charles Lefebvre, ajoutent spontanément à la

liste des médiocres le nom de Pessard! D'Indy, Debussy, Dukas, Bruneau, tout cela ne compte pas de l'autre côté de l'eau. Mais Maréchal, mais Pessard! On croit rêver.

Une telle mentalité mériterait bien explication. Il y a là véritablement autre chose que l'envie habituelle entre confrères. Il y a là crainte du génie. Comment supposer à des gens raisonnables, qui ont passé l'âge de la fumisterie, l'idée de faire voisiner Pessard et Fauré? A quelle déformation du sens esthétique peut correspondre une telle extravagance? Faut-il croire que la camaraderie, l'intrigue des salons, l'arrivisme officiel suffisent à expliquer ces aberrations? Non, pour qui connaît nos braves immortels, ceux qui ont voté ce jour-là, la raison de ces faiblesses est ailleurs. Le coupable ici n'est-ce pas la naturelle méfiance de toute institution antique pour la nouveauté et l'indépendance. Les organismes sont comme les hommes, à mesure qu'ils vieillissent ils s'isolent. L'assimilation se ralentit avec l'âge. Pour l'Académie Widor ou Lefebvre sont des nourritures habituelles, ce sont les viandes blanches de facile digestion. Fauré ou Debussy représentent au contraire le gros morceau, qu'on écarte du menu, pour lui substituer un dessert agréable, un Pessard léger.

Consolons-nous en songeant que Gabriel Fauré était directeur du Conservatoire. L'obligation était impérieuse pour l'Académie. Après avoir nettement indiqué leur goût (de Widor à Pessard), les immortels ont accordé ce qu'ils ne pouvaient refuser à l'opinion. Ils l'ont fait avec humeur et réticences, en promettant de se venger à la prochaine occasion.

Budapest

Nous apprenons que notre collègue, Mme Marie Mockel, vient d'obtenir un très grand succès à Budapest, dans un concert organisé par la Société Littéraire Française en Autriche-Hongrie. La réunion présidée par l'Archiduchesse Augusta comprenait un public des plus brillants. Mme Marie Mockel, et ses collaborateurs MM. Stéphane Austin et Jacques Olivier, furent vivement félicités.

Varsovie

Une dame de la noblesse polonaise a offert à une société de bienfaisance de Pologne un ancien violon, dans un état un peu négligé. La société ne fit pas attention à ce don, mais lorsque le célèbre artiste Kubelick vint à Varsovie, il vit l'instrument, et tout de suite le reconnut pour un Chiafreddo Cappa de Cremone de 1682. Kubelick, enchanté de ce violon, proposa, pour l'avoir, de donner cinq concerts gratuits. Mais la société préfère garder ce trésor.

Nous lisons dans un journal allemand cette amusante boutade en vers, inspirée par Richard Strauss et son *Elektra :*

« Sophokles, von Hoffmannsthal,
Ethos, Liebe, Unmoral,
Ungesundheit, dekadent,
Längst bankrott, enorm potent,
Echt antikes Ideal,
Hochmoderner Mordskandal,
Ohrzerreissend, Klangpoet,
Rohling, feinster Kunstästhet,
Ewig gestrig, Sensation,
Wüstes Lärmen, polyphon,
Kaltberechnend, Feuerfluss,
Nervenmarter, Vollgenuss,
Schauder, Ekel, hochentzückt,
Tierisch-gräulich, weltentrückt,
Kernhaft, bleiche Hysterie,
Dichtergeist, Finanzgenie,
Jetzt genug, verblechter Stuss,
Höchster Ausblick, Fortschritt, Schluss,
Kunst? Ja, Kuchen? Künstlichkeit,
Selbst versuchen, blasser Neid! »

Rectification

Nous avons reçu de Mme Marie de Bulow, une lettre ouverte, dans laquelle elle proteste contre les emprunts faits à ses ouvrages, dans le livre de *Riemann* sur *Hans de Bulow*. Nous enregistrons très volontiers cette protestation ; il n'arrive que trop souvent,dans la presse, de voir des ouvrages mis au pillage de cette façon. C'est là, certainement, un abus du droit de citation.

Le Gérant : L.-Marcel Fortin.

Imp. Art. L.-M. Fortin = Rocoffort et Cie, Srs, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

D.-FEDERICO OLMEDA

NÉCROLOGIE

D.-FEDERICO OLMEDA

Olmeda, dont nous avions loué la radieuse santé, vient de mourir, poitrinaire, à l'âge de quarante-trois ans. Les mots nous manquent pour exprimer ici tout ce que cet artiste exquis sut éveiller, en ceux qui l'approchèrent ou qui connurent son œuvre, d'affection profonde ou de vive admiration. Bien peu de musiciens possédèrent autant que D.-Federico Olmeda le don de séduction. Le portrait ci-contre dira — quoique imparfaitement — l'intelligence supérieure et la bonté sans égale que révèlent sur cette physionomie d'une extrême mobilité, le front haut et bombé, les yeux pénétrants mais doux, le nez volontairement arqué, et la bouche souriante. Mais qui dira le charme de cette conversation si variée et colorée du plus pur accent castillan? Qui rappellera l'indulgente philosophie de cet artiste pauvre, devant la gloire impudente de confrères arrivistes, et la sérénité confiante de ce prêtre oublié d'une société négligente et frivole? Qui proclamera enfin la claire originalité, la chaste ardeur et la vertu latine d'une musique entre toutes naturelle?

D.-Federico Olmeda meurt au moment où l'on commençait à lui rendre justice.

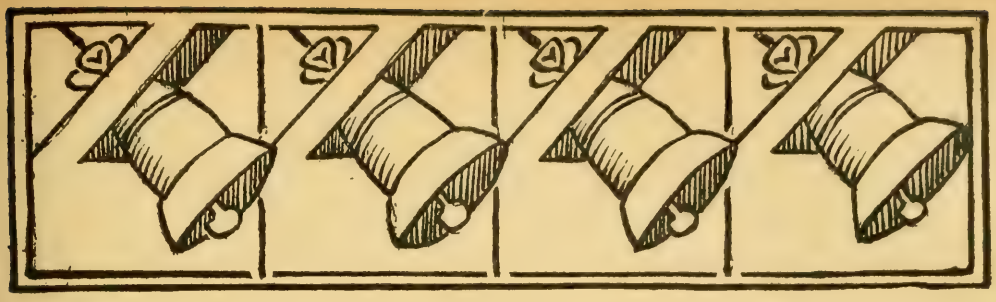
La surprise est grande que manifeste aujourd'hui la presse trop longtemps silencieuse. Espérons que cette glorification tardive permettra au grand public de prendre contact avec l'œuvre inachevée du maître.

Cette œuvre, nous la connaissons déjà (Cf. numéro du 15 mars 1908). Aussi nous bornerons-nous à rappeler trois symphonies, trois quatuors, des messes, des hymnes, des compositions pour orgue, une sonate et de nombreuses pièces caractéristiques pour piano, des mélodies; ainsi que de beaux ouvrages de musicologie entre lesquels apparaît l'admirable livre intitulé *Folklore de Castille*.

Bien des œuvres, hélas! sont demeurées inédites, et nous n'hésitons pas à affirmer que l'éditeur qui se décidera à les publier en retirera honneur et profit.

Nous formons le vœu qu'à l'exemple de la *S. I. M.* qui, dès l'origine, accorda son attention à la Renaissance Espagnole dont Olmeda fut l'un des plus valeureux champions, tous les musiciens sincères et convaincus de leur haute mission humaine, s'intéressent à leur tour à l'œuvre féconde et diverse du noble fils d'Espagne, si tôt ravi à la divine Musique.

HENRI COLLET.



Douze Mélodies inédites de Moussorgski

Le hasard, providence des collectionneurs, vient de faire tomber entre les mains du premier signataire de cet article un autographe musical sur lequel il ne comptait guère, et, cela soit dit en passant, pour deux raisons: d'une part, il s'agit d'un compositeur russe, et, de l'autre, ce compositeur a nom Modeste Moussorgski. Or la Russie ignore, ou à peu près, la vente, publique ou privée, des manuscrits, telle qu'elle se pratique en Allemagne et en France; on ne saurait, sur les bords de la Néva, se procurer, à prix d'or, les spécimens graphiques des grands hommes; on les obtient par voie amicale, mais non par voie commerciale; nul intermédiaire ne s'applique à négocier ce genre de marchandises. Donc, en principe, le collectionneur doit, comme on dit familièrement, faire son deuil de l'école russe; à plus forte raison, semble-t-il, lorsqu'il est question d'un personnage tel que l'auteur de *Boris Godounov:* son existence désordonnée et sa fin lamentable sur un lit d'hôpital pouvaient faire craindre que ses papiers n'eussent pas été conservés avec tout le soin désirable. *Verba volant,* disaient les Latins; mais il est des cas où les écrits ne restent pas plus que les paroles; au souffle de la négligence, ils se dispersent, et la destruction les guette avidement. Parfois ils émergent comme une épave, dans le remous du tourbillon qui les emporte; si l'on ne veut pas les voir disparaître encore, et peut-être pour toujours, il faut se hâter de les saisir au passage.

A parler franc, le manuscrit en question, par son extérieur, n'était séduisant qu'à moitié. Ce qu'on aime dans un autographe, ce n'est point son élégance apparente, sa propreté graphique, sa « lisibilité » conventionnelle; il nous plaît, au contraire, d'y retrouver la trace des combats que livra l'auteur pour devenir maître de sa pensée; il nous plaît d'assister, pour ainsi dire, à la genèse et à l'enfantement de l'œuvre; il nous plaît, surtout, de déchiffrer le sens des ratures et des corrections, de noter les progrès qui se réalisent peu à peu, de suivre les étapes qui mènent au but final: route glorieuse, mais souvent aussi difficile, semée d'obstacles, comme sous les pas d'un Beethoven, par exemple, lorsqu'on voit le génie lutter avec peine et ne triompher qu'à force de patience et de volonté.

Le manuscrit de Moussorgski ne présente aucun de ces caractères; chacune des pièces qu'il renferme donne plutôt l'impression d'une mise au net; le titre, avec les noms du poète et du musicien, occupe, soit le haut de la première page, soit le milieu d'un feuillet spécial; les barres de mesure sont tracées avec une certitude presque impeccable; des ornements calligraphiques s'y rencontrent; enfin tous les morceaux, soigneusement datés et signés, sont isolés entre eux, laissant vides les portées d'un feuillet ou de plusieurs, suivant les cas. Il y a là, joint au caractère de l'écriture, élégante, fine, régulière, un ensemble de signes extérieurs, correspondant à des habitudes d'ordre qui s'accordent mal avec le genre de vie menée par le compositeur.

Toutefois, un examen plus attentif donne en partie la clef du mystère. Les mélodies, comprises dans ce recueil, se répartissent sur une période de dix années, de 1857 à 1866. Or, Moussorgski n'était à cette époque, ni au physique ni au moral, l'homme qu'il devint par la suite; nous en avons de nombreux témoignages, et l'on doit tenir pour ressemblant le portrait que traçait de lui son ami Borodine, en 1856. Lisez plutôt:

« C'était un officier élégant comme une image: l'uniforme tiré à quatre épingles, bien ajusté, les pieds en dehors, les cheveux glacés de pommade, les ongles polis, les mains soignées, des mains de seigneur. Ses manières étaient d'une distinction aristocratique, comme aussi son langage, qui était du bout des lèvres, et coupé de phrases françaises légèrement prétentieuses. Quelques traces de fatuité,modérée d'ailleurs. Une politesse et une éducation extraordinaires. Les dames étaient folles de lui. Il s'asseyait au piano et, avec un mouvement coquet de ses petites mains, il jouait de la manière la plus douce et gracieuse des fragments du *Trovatore,* de la *Traviata,* et autres; un bourdonnement courait: Charmant! Délicieux! »

L'écriture répond trait pour trait à cette image. Tout y révèle la précision des détails et la clarté; on y devine une coquetterie presque féminine, et le désir de plaire avec une pointe de sensualité.

Au surplus, voici les renseignements d'ordre matériel que comporte l'examen du manuscrit, et dont le détail peut intéresser le lecteur:

L'album oblong de format dit « à l'italienne » (36 × 24 centimètres) compte 58 feuilles numérotées, soit 116 pages, dont 67 pour la musique et 13 pour les titres, le surplus resté vide. Le papier à musique présente deux types, réglés, l'un, c'est le plus fréquent, à 16 portées, l'autre à 18. La reliure est de simple toile bleue à gros grains, avec un filet cadre et des ornements dorés sur le plat, au milieu duquel se lit, en caractères russes également dorés:

ANNÉES DE JEUNESSE
Recueil de romances
M. Moussorgski.

Une feuille de garde répète ce titre à l'intérieur, en l'accompagnant d'une sorte de table des matières, ou liste des dix-huit mélodies contenues dans ce recueil. Sur chacune d'elles (sauf les quinzième et dix-septième), outre le titre et le nom des auteurs, on lit en tête une dédicace, et à la fin la date et le lieu de la composition, suivis de la signature.

Nous croyons bien faire en rassemblant ici, à titre documentaire, toutes ces indications, suivies de quelques réflexions que la lecture nous a inspirées.

I

MON ÉTOILE, O TOI, chanson.

Dédiée à I.-L. Ouriounberg (1). 1857, *St-Pétersbourg.*

C'est la première œuvre de Moussorgski pour le chant; et elle est de caractère populaire, comme l'attestent à la fois les paroles, la musique et ce mot *doudka* (chalumeau), qui se lit au-dessus de la première mesure de l'accompagnement. Nulle rudesse cependant: c'est un regret tendre, exprimé par une comparaison simple et suivie, une mélopée où la voix s'écoute non sans quelque recherche de l'effet, vers la fin: une complainte, fort gracieuse, mais touchante. Nous la donnons en notre supplément.

II

L'INSTANT JOYEUX { *chanson à boire* (d'après le texte), *caprice* (d'après la table).

Paroles de Koltsov. Dédié à V.-I. Zakhariine. 1858, *St-Pétersbourg.*

De la vigueur, sans rien de remarquable qu'une curieuse imitation des verres entre-choqués, à l'accompagnement.

III

LE VENT SE PLAINT SUR LES FEUILLES, récit musical.

Dédié à M.-O. Mikiéchine (2). 1858, *St-Pétersbourg.*

C'est un tableau d'un coloris sombre et chaud; l'accompagnement, avec ses harmonies prolongées, et l'alternance dramatique du majeur et du mineur, rappelle un peu Schubert, tandis que le chant, écrit pour voix de basse, a déjà cette forte simplicité qui n'appartient qu'à Moussorgski. (*Voir le supplément*).

IV

JE SUIS RICHE EN PALAIS, romance.

Paroles de Koltsov. Dédiée à Platon Timoféiévitch Borispolitz (?). 1865, *St-Pétersbourg.*

Le sujet de cette romance est la misère du riche; et la musique triomphale, puis abattue, rend ce contraste saisissant.

(1) Sans doute un camarade de Moussorgski, alors tout jeune officier de la garde
(2) Dessinateur romantique, qui eut son heure de célébrité.

V

PRIÈRE

Paroles de Lermontov. Dédiée à Ioulia-Ivanovna Moussorgskaïa (1). 2 *février* 1865.

On trouve ici cette piété consolatrice et souffrante, qui éclaire les âmes d'une pâle auréole : la piété des innocents si chers à Moussorgski. Et certaines cadences appartiennent à la musique d'église, qu'il avait, comme on sait, étudiée particulièrement.

VI

POURQUOI, DIS-MOI, romance.

Op. 1, *n°* 3. — *Paroles de Pouchkine. Dédiée à Zenaïda Afanasievna Bourtzova.* 31 *juillet* 1858, *St-Pétersbourg.*

Publiée chez Belaïev en 1867.

VII

POURQUOI CES MOTS D'AMOUR, romance.

Paroles d'Amosov. Dédiée à Maria-Pétrovna Chilovskaïa (2). 1860, *St-Pétersbourg.*

Romance.

VIII

LES VENTS SOUFFLENT { *chanson* (texte), *fantaisie* (table).

Paroles de Koltsov. Dédié à Vetcheslav-Alexéiévitch Loguinov (3). *Op.* 1, *n°* 10. 28 *mars* 1864, *St-Pétersbourg.*

C'est un tableau d'orage nocturne, d'une puissance fatale. Le thème principal de l'accompagnement deviendra, au IVe acte de *Boris Godounov*, le chant de la révolte. (*Voir le supplément*).

IX

SI POURTANT J'AVAIS PU, romance (table),
NOUS NOUS SOMMES QUITTÉS, romance (texte).
Dédiée à Nadiojda-Pétrovna Opotchinina (4). 15 *août* 1863, *village de Volokh.*

Romance.

(1) C'est la mère du compositeur.

(2) Elle chantait fort bien les romances, et Moussorgski était un des familiers de la maison.

(3) Un des camarades avec qui Moussorgski formait alors ce que les Russes appellent une « commune », c'est-à-dire une association pour vivre en commun.

(4) Femme d'un des meilleurs amis de Moussorgski, lui-même excellent chanteur amateur.

X

POURQUOI LE CAPRICE SÉVÈRE, romance (table), *L'ENFANT, romance* (texte).

Paroles de Pléchtchéiev. Dédiée à L.-V. A. 7 janvier 1866, *St-Pétersbourg.*

L'accompagnement a des délicatesses qui rappellent Borodine, mais le chant montre beaucoup plus d'émotion et d'abandon, surtout pour la deuxième strophe, où il devient pathétique.

XI

CHANSON DU VIEILLARD DE WILHELM MEISTER

Op. I, n° 6. — *Dédiée à Alexandre-Pétrovitch Opotchinine.* 13 *août* 1863, *village de Kanichtchévo.*

C'est de cette mélodie que parle Moussorgski dans une lettre à César Cui du 22 juin 1863, citée par Stasov en sa biographie :

« Il y a quelques jours, j'ai trouvé une pièce de vers de Gœthe, très courte. Grande joie, — et aussitôt à la musique ! Pour un passage, il m'est venu une phrase assez réussie (1)... Le sujet de Gœthe, c'est un mendiant, de *Wilhelm Meister,* je crois. Un mendiant peut chanter ma musique sans reproche de conscience, c'est mon opinion. »

Moussorgski était alors au village, loin des livres : il a oublié, par bonheur, le caractère originel de ce joueur de harpe italien que Gœthe semblait destiner déjà aux tréteaux de l'Opéra-Comique. Il lui a donné toute la grandeur du pauvre, et l'a enveloppé d'une grave pitié. Cette mélodie, très courte, est certainement un de ses chefs-d'œuvre. Elle se termine, sous la tierce, *sol* bémol, *si* bémol, soutenue à la main droite, par cette autre tierce, *ut* bémol, *mi* bémol, deux fois répétée, à l'extrême grave : ce sont les pas incertains qui se perdent dans la nuit. C'est la première fois sans doute qu'on osait conclure par une septième majeure. (*Voir le supplément*).

XII

CHANT DE SAÜL AVANT LA BATAILLE

Op. I, n° 8 (*pour orchestre*). *Paroles de Byron. Dédié à Alexandre Pétrovitch Opotchinine.* 1863, *village de Volokh.*

Publié chez Bessel en 1871.

(1) Le manuscrit portait ici une citation musicale que l'éditeur russe a malheureusement supprimée.

XIII

LA NUIT. Improvisation.

Op. II, n° 1. — Paroles de Pouchkine. Dédiée à Nadiojda Pétrovna Opotchinina. 10 avril 1864, St-Pétersbourg.

Publiée en 1871 chez Bessel, avec une autre musique et d'autres paroles.

XIV

KALISTRATA
N° 12 (avec orchestre). Paroles de Nekrasov. Dédié à Alexandre Pétrovich Opotchinine. 22 mai 1864, St-Pétersbourg.

Publié en 1883 chez Bessel.

XV

LA MAUDITE, essai de récitatif (table).
Paroles d'Iv.-G. M. (Meï?). 5 juin 1865, St-Pétersbourg.

Sur ce lieu commun, de « n'insulter jamais une femme qui tombe », Moussorgski a écrit une musique arrondie à l'italienne, mais tendre, chaude et passionnée. C'est justement ici que son harmonie est le plus hardie: avec persistance, elle heurte le *mi* contre le *fa*, en un douloureux déchirement.

XVI

BERCEUSE, tirée du Voïvode d'Ostrovski.
Dédiée à la mémoire de Ioulia Ivanovna Moussorgskaïa. 5 septembre 1865, St-Pétersbourg.

Publiée en 1871, chez Bessel, sous une forme très différente.

XVII

CHANSON DU BALÉARE
de l'opéra Salammbô (table),
au festin dans les jardins d'Hamilcar, de l'opéra le Lybien (texte).
Nouveau-Village, août 1864.

C'est un nouveau morceau de cet opéra que Moussorgski, enthousiasmé par la lecture du roman français, avait entrepris dès 1863. Il devait s'appeler *Salammbô*, puis le *Lybien*, à cause du rôle important donné à Mathô. En rédigeant la table, Moussorgski a remis le premier titre, plus clair.

D'après Stasov, on trouva dans les papiers de Moussorgski, à sa mort, un fragment précédé de cette indication: « Un jeune Baléare chante, assis sur un tonneau, des rondelles de métal aux mains, et en se balançant. » Mais il n'y avait à la suite que seize mesures d'accompagnement, suivies des

lettres *i. t. d.* (et ainsi de suite). Le morceau entier nous est rendu aujourd'hui : il est de caractère oriental, sans recherche de couleur ni affectation de chromatisme à la façon de Rimski-Korsakov, mais par le rude emportement de la volupté.

XVIII

OGNI SABBATO AVRETE IL LUME ACCESO

Canto popolare toscano. Musica di Gordigiani. L'arrangemento a due voci di Modesto Musorgski. L'arrangemento e dedicato al signor Vold. Grotscii. Anno 1864, *San-Petroburgo.*

La découverte de ce fameux autographe fait surgir et laisse malheureusement sans réponse bien des points d'interrogation. Par qui et pour qui a été formé cet album? car les feuilles, diverses comme papier et comme réglure, ont été réunies après coup ; une des inscriptions a même été en partie écornée par le couteau du relieur maladroit. Il semble bien que Moussorgski destinait ce volume à son usage personnel, mais pourquoi? Il ne se proposait pas de garder simplement la trace écrite de ses premières compositions, car il les aurait alors rangées suivant l'ordre chronologique. Or, on y découvre un essai rudimentaire de classement ; certaines mélodies portent des numéros avec l'indication d'op. I ou II. Peut-être, sous ce titre « Années de Jeunesse »,l'auteur rêvait-il de publier un ou deux recueils de pièces vocales. Sur la « table des matières » les numéros 6, 12, 13, 14 et 16 sont marqués d'une croix au crayon bleu : ce sont les numéros des seules mélodies de ce recueil, cinq sur dix-huit, qui aient paru : le numéro 6 en 1867, les numéros 12, 13 et 16 en 1871, le numéro 14 en 1883. Les croix ont, dès lors, été tracées, non par l'auteur, mort en 1881, mais par le possesseur du manuscrit. Qui donc était ce dernier? tenait-il l'objet du maître lui-même, et en quelles circonstances le maître s'en était-il dessaisi? est-ce la mort qui a dispersé l'héritage et semé les papiers du défunt? Soit, mais comment un album qui contenait de si belles pages a-t-il pu demeurer inconnu? Comment l'obscurité s'est-elle faite sur de telles merveilles? Et surtout, comment Moussorgski les a-t-il négligées au point de n'en pas faire mention dans le catalogue que lui-même avait dressé de ses œuvres? Pourquoi ne s'est-il souvenu que d'une demi-douzaine de ces mélodies, comme si les autres lui semblaient inférieures, alors qu'elles sont, au contraire, à la hauteur de ses plus nobles inspirations? Pourquoi cet oubli, volontaire ou non? Pourquoi cet apparent dédain?

Si son premier biographe Stasov vivait encore, peut-être répondrait-il à ces questions ; peut-être exerceraient-elles sa sagacité, et, comme il connaissait dans ses moindres détails l'existence de son héros, peut-être certains rapprochements, certaines dédicaces, certaines dates feraient-ils jaillir la lumière en son esprit. Mais il est décédé depuis quelques années, et le problème posé risque fort aujourd'hui de ne plus être résolu.

Du moins, réjouissons-nous de cette bonne fortune qui a défendu contre la mort des pages dignes de vivre; l'original peut disparaître aujourd'hui, puisque les papiers, hélas! ne sont que trop exposés à toutes sortes de dangers; mais une copie a été prise qui sauvera ainsi, et pour jamais, la pensée du compositeur. Elle a pu échapper au naufrage; maintenant, à l'abri du port, elle va rayonner. Moussorgski fournit un sujet de plus à notre admiration: c'est un fleuron qui s'ajoute à sa couronne mélodique; c'est pour le monde musical une surprise heureuse, un nouveau témoignage de son génie.

Stasov, dont la biographie a fait autorité jusqu'à nos jours, divise la vie de son héros, suivant l'usage, en trois périodes. La première va de 1858 à 1865; il l'aurait consacrée à « apprendre la musique et rassembler ses forces ». C'est une formule qu'il faudra désormais abandonner.

Il ne rassemble pas ses forces, parce qu'il les possède déjà. Bien plutôt il en fait l'épreuve, et souvent avec un plein succès. D'autre part, il n'apprend pas son art: loin de témoigner d'études méthodiques, les nouvelles mélodies respirent une tranquille ignorance. Certaines sont même affligées de fautes d'orthographe qui les gênent peu: la première du recueil a une mesure incomplète, où il manque deux doubles croches; et la chanson de *Wilhelm Meister,* la plus remarquable de toutes, est écrite dans une tonalité fausse, en *si* bémol mineur au lieu de *mi* bémol mineur: il manque, à la clé, un bémol, soigneusement ajouté chaque fois qu'un *ut* se présente. Simples inadvertances, qu'un musicien expérimenté n'eût pas laissé échapper pourtant. Mais ce ne sont pas des inadvertances, cette brusque hardiesse d'une harmonie souvent plus libre qu'elle ne sera par la suite, et qui jamais ne s'inquiète de se justifier; ces accompagnements riches au point d'imposer au pianiste des difficultés presque insurmontables; surtout, cette aisance, cette franchise, ce parfait naturel que Moussorgski ne retrouvera plus, et qui est l'heureuse désinvolture d'un amateur de génie.

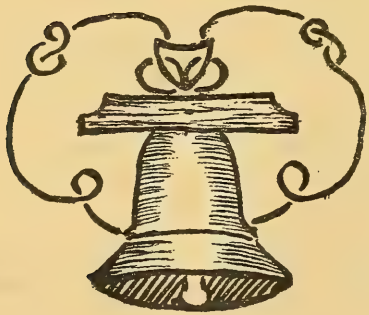
Il semble donc bien que Stasov a exagéré l'influence qu'auraient exercée sur Moussorgski, dès cette époque, Balakirev, César Cui, Borodine et Rimski-Korsakov. Sans doute, il les connaît déjà, mais ne se considère pas lui-même comme un des leurs: ce n'est pas à eux qu'il dédie ces premières œuvres, mais à des camarades de régiment, à des amis, et à leurs femmes. Plus tard, ayant conçu de plus vastes projets, il ira demander à ces musiciens savants un secours parfois fallacieux, des leçons qui pourront l'induire en erreur. C'est en 1871 qu'il vivra dans l'intimité de Rimski-Korsakov. Alors sa musique deviendra plus réfléchie, plus surveillée; elle connaîtra le doute et le repentir. Ici elle se présente en son innocence première, en sa candide hardiesse; on pourrait dire: avant la faute d'harmonie.

Ceci ne signifie pas que Moussorgski ait tout tiré de son propre fonds. Il connaît la musique, non par la théorie, mais par la pratique des œuvres; il est facile de deviner que Schubert lui est familier, que Glinka et Dargomyjski lui sont chers. Une autre influence est sensible, dont Stasov cherche en vain à le disculper: c'est celle de la musique italienne, surtout

de la musique d'opéra, fort à la mode alors parmi ces jeunes officiers de qualité. Stasov prétend que dès 1860 le goût lui en passait : or, notre recueil se termine, après les dix-sept mélodies originales, par un duo écrit sur un air de Gordigiani ; rien n'y manque, pas même la signature *Modesto Musorgski,* ni la date de 1864, *San Petroburgo.* Dans les mélodies elles-mêmes, le style italien intervient, mais toujours à propos. Les chants d'un caractère populaire en sont complètement exempts ; les romances lui donnent accès. Toutes dédiées à des dames, sauf une qui reste sans attribution, elles nous montrent bien une musique pour dames, au sens le plus mondain : une douceur perpétuelle, mais aussi une touchante sincérité. On reconnaît là ce jeune officier cambré et pommadé que nous décrivait Borodine : un jeune homme un peu fat, sans doute, mais si naïvement qu'il n'en devient que plus sympathique, car on le sent ému lui-même, et jusqu'aux larmes, des galanteries qu'il débite.

L'émotion, telle est la source vive de son génie. Elle est partout présente, partout chantante. Toutes ces mélodies tragiques, farouches, ou faites pour le plaisir des salons, sont nées dans l'enthousiasme et le ravissement ; toutes viennent du cœur. Et c'est pourquoi ce précieux autographe a plus de valeur pour nous que les manuscrits de musiciens plus savants : c'est une relique de lui-même que Moussorgski nous a transmise. C'est le souvenir vivant d'un mort dont l'âme fut grande et fraternelle.

CHARLES MALHERBE et LOUIS LALOY.



STENDHAL, CARPANI ET LA VIE DE HAYDN

IRE que les « Stendhaliens » travaillent à remettre Stendhal à la mode serait leur faire peu de plaisir, car ils apportent quelque fierté à se compter et à rester les « deux ou trois cents dévots » d'un petit culte privé. Leurs publications cependant dirigent vers la personne et les écrits d'Henri Beyle un courant de curiosité dont les résultats paraissent dépasser leurs espérances ou ne pas les réaliser toujours de la manière qu'ils eussent préférée. On fait à Stendhal les honneurs d'un volume dans la collection des « grands écrivains », dans celle des « pages choisies »; littérateurs et moralistes s'empressent à scruter son style, ses goûts, son « égotisme pathologique » (1); les musiciens eux-mêmes usent du droit qu'ils ont à le juger comme historien de leur art. Depuis les articles, un peu anciens déjà, de Hugues Imbert (2), on a pu lire, sur les idées musicales de Stendhal, un essai plus concis de M. Alexandre Arnoux, dans une livraison récente du *Bulletin français de la S. I. M.* (3). Nous ne voulons parler ici que d'un seul des écrits de Beyle, les fameuses *Lettres sur Haydn*, originairement signées du pseudonyme de Bombet, qui furent sa première publication, et qui constituaient un étrange larcin littéraire. Sans doute, l'histoire en est connue. Aucun des écrivains qui se sont occupés de Stendhal n'a pu manquer de s'y arrêter avec plus ou moins d'attention et plus ou moins d'indulgence (4). Peut-être pardonnera-t-on à un professionnel de la « musicologie » de prétendre y revenir, encore une fois, de très près.

(1) M. Ernest Seillière a donné ce titre à sa belle étude, publiée dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 janvier et du 1er février 1906.

(2) Les articles d'Imbert, insérés dans *Le Guide Musical*, année 1890, numéros 19 à 23, ont été reproduits dans son volume intitulé *Symphonie*.

(3) *Société Internationale de Musique*. — N° du 15 avril 1908, *Le goût de la musique chez Stendhal*, par Alexandre Arnoux.

(4) Nous rappellerons notamment les dix pages de M. Arthur Chuquet, dans son livre *Stendhal-Beyle*, 1902, pp. 233-244.

Giuseppe Carpani, avocat, versificateur, auteur de la version italienne de l'oratorio *La Création*, avait fréquenté chez Haydn, à Vienne, pendant les dernières années de la vie du maître, et connu ses intimes ainsi que quelques-uns de ses interprètes. De ses souvenirs, de ses réflexions, et des anecdotes qu'il avait pu recueillir, il fit, à destination d'un ami, le sujet d'une suite de lettres, datées de Vienne et d'autres localités, de 1808 à 1811, imprimées en 1812, à Milan, sous le titre de *Le Haydine* (1).

Henri Beyle, dans l'un des temps d'arrêt de sa carrière vagabonde, rencontra ce livre, le lut, et sur-le-champ, s'en empara, pour en faire les 287 premières pages d'un volume publié en 1814 chez Didot, sous le pseudonyme de Louis-César-Alexandre Bombet, et sous le titre de *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie.* Tandis que pour la vie de Mozart, un auteur allemand, Schlichtegroll, était nommé (2), une note ambiguë, placée à la page 275, laissait seule entendre que le reste du livre était formé d'emprunts: « Il y a plusieurs biographies de Haydn. Je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte... Si cependant quelque homme instruit attaquait les faits avancés par moi, je défendrais leur véracité. Quant à la manière de sentir la musique, tout homme en a une à lui, ou n'en a pas du tout. Au reste, il n'y a peut-être pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite de quelque ouvrage étranger ». La note, coquettement ornée d'une citation de Salluste, se terminait par ces mots: « L'auteur a fait ce qu'il a pu pour ôter les répétitions qui étaient sans nombre dans les lettres originales, écrites à un homme fait pour être supérieur dans les beaux-arts, mais qui venait seulement de s'apercevoir qu'il aimait la musique. »

Ce portrait énigmatique semble celui de Beyle même, et son ingéniosité à feindre pouvait lui faire assumer le double rôle d'expéditeur et de destinataire des lettres. Le livre de Carpani était vraisemblablement le premier qu'il lui fût arrivé d'ouvrir sur un sujet de musique, le premier, par conséquent, grâce auquel il « venait de s'apercevoir » qu'on pouvait, qu'il pouvait adopter en telle matière des idées raisonnées. Quoi qu'il en soit, nulle part, sauf en cette note imprécise, rejetée aux dernières pages, il ne faisait allusion à ses emprunts. Au contraire, dès la brève et désinvolte préface qu'il plaçait à la tête du volume, il se présentait comme l'auteur des *Lettres:* « J'étais à Vienne en 1808. J'écrivis à un ami quelques lettres sur le célèbre compositeur Haydn, dont un hasard heureux m'avait procuré la connaissance huit ou dix années auparavant... » Tranquillement, il gardait la même attitude jusqu'au bout, substituant sa personnalité à celle du narrateur italien, réitérant l'affirmation de ses relations avec Haydn, — « Je vais de temps en temps visiter Haydn... Haydn me disait..., Haydn me laissait dire... » —

(1) *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, di Giuseppe Carpani, dedicate al R. Conservatorio di musica di Milano.* — Milan, Bucinelli, 1812, in-8° de VII-298 p.

(2) Comme l'a dévoilé Anders, Schlichtegroll n'avait fourni à Beyle que la moitié environ de ses pages sur Mozart; le reste était tiré d'une brochure anonyme dont il existait déjà une autre traduction française.

annonçant qu'il s'appuyait sur « de bonnes autorités » et désignant celles mêmes dont les témoignages avaient été rassemblés par Carpani, s'appropriant enfin jusqu'à des anecdotes accessoires d'un caractère tout personnel, comme celle d'un accès de fièvre dont l'écrivain milanais s'était trouvé guéri par l'audition d'une œuvre de Haydn : et après cela, venant à prononcer le nom de Carpani, il paraissait le faire par bravade ou moquerie, car il ne le citait qu'à propos du poème de *La Création :* « Il y a, disait-il en abrégeant et variant une page des *Haydine,* il y a deux traductions italiennes... La seconde est la meilleure... L'auteur, M. Carpani, est homme d'esprit, et de plus excellent connaisseur en musique. »

Tout « homme d'esprit » qu'il fût, celui-ci ne devina point que « Bombet » deviendrait un écrivain célèbre et qu'avoir été dépouillé par lui passerait pour un grand honneur ; il entra dans une colère que M. Stryienski lui-même trouve « assurément fort légitime » (1). Les 18 et 20 août 1815, il fit paraître, dans une gazette littéraire italienne, deux lettres où il démentait les assertions de son traducteur avec une vigueur et une précision qui ne laissaient « aucune porte ouverte » ; il produisait entre autres arguments le texte d'un acte authentique qu'il avait fait dresser pour constater que les personnages nommés par « Bombet » comme ses « autorités », déclaraient solennellement ne l'avoir jamais vu, jamais renseigné. Cette démarche, qu'aujourd'hui les Stendhaliens déclarent « assez comique », était tout ce que Carpani pouvait faire, car, bien qu'il eût, au frontispice des *Haydine,* invoqué « la sauvegarde des lois », rien n'était plus mal protégé, en ce temps, que les droits de traduction d'un ouvrage littéraire.

La réponse qu'au bout de neuf mois lui apporta un entrefilet du *Constitutionnel* était faite pour porter au comble son exaspération ; son traducteur n'imaginait rien moins que de retourner contre lui l'accusation de plagiat, et de traiter ainsi le volé de voleur : « Les *Lettres sur Haydn* que tous les amateurs de la symphonie ont lues et goûtées, furent, il y a six mois, l'objet d'une réclamation assez plaisante de la part de M. Carpani de Milan ; il prétend que M. César Bombet n'en est point l'auteur mais le simple traducteur. M. Bombet nous écrit à son tour pour réclamer et renvoyer à son adversaire l'accusation de plagiat. Nous sommes fort embarrassés dans cette grave contestation ; les pièces probantes manquent absolument. Du reste, l'ouvrage méritait d'être traduit en français, s'il est italien, en italien, s'il est français. Le livre de M. Bombet, original ou copie, se vend à Paris, chez P. Didot, rue du Pont de Lodi » (2).

De Vienne, le 20 juin 1816, Carpani écrivit au *Constitutionnel* une longue missive, qui ne fut imprimée que dans le numéro du 20 août. En un

(1) Casimir Stryienski, *Soirées du Stendhal-Club*, Paris, 1905, in-12, pages 3 et suiv., « les dossiers de Stendhal ». Cette étude a paru primitivement dans le *Mercure de France* du mois d'octobre 1903.

(2) M. Stryienski, qui a mentionné, mais non reproduit cette « information » du *Constitutionnel* du 26 mai 1816, dit que, Carpani ayant publié son livre en 1812, et Beyle datant ses lettres de 1808, dans son volume imprimé en 1814, Carpani pouvait passer pour le traducteur. Le très érudit critique n'a-t-il pas vu que dans le livre de Carpani, toutes les lettres sont datées de 1808 à 1811 ? Beyle a changé les dates de presque toutes, mais, pour plusieurs, de quelques jours de différence seulement.

style passablement boursouflé, il se comparait à Hercule, prêt à terrasser Antée, et il sommait son adversaire d'opposer des preuves à ses preuves (1). Le même journal ne lui apporta que le 1er octobre une réplique tout entière écrite sur le ton du persiflage. Beyle y prenait un nouveau masque, celui d'un prétendu frère de « M. Bombet », lequel, étant à Londres « fort vieux, fort goutteux, fort peu occupé de musique, et encore moins de M. Carpani », laissait son cadet répondre pour lui ; ce cadet, très dévoué, ayant lu les *Haydine,* « gros volume interminable », — pour mieux insister sur ce point, il le prétendait composé de « près de 550 pages », au lieu des 300 qu'il comptait en effet, — reconnaissait y avoir démêlé que « plusieurs faits de la vie de Haydn, consignés dans le livre en question, avait été *dérobés* par M. Bombet » ; mais il s'en consolait, et croyait « en conscience l'honneur de son frère à couvert », par cette considération, « que Hume n'était point le plagiaire de Rapin-Thoiras pour avoir dit, après lui, qu'Elisabeth était la fille de Henri VIII », ni M. Lacretelle celui de M. Anquetil, « pour avoir traité après lui le sujet de la guerre de la Ligue », Hume et Lacretelle ayant, par une manière différente, et par des aperçus nouveaux, fait oublier leurs devanciers. « Je crains bien, ajoutait-il, que ce ne soit là le cas de ce pauvre M. Carpani. » Par une souveraine impertinence, il le mettait au défi de choisir trente pages de ses *Haydine* et de faire imprimer en regard trente pages des *Lettres sur Haydn* : aurait-il « la charmante prétention d'avoir servi de modèle au style plein de grâce, plein d'une sensibilité sans affectation, et qui n'exclut pas le piquant », ou bien aux « jugements exquis que M. Bombet nous donne sur les grands compositeurs ? »

Puis, l'année suivante, 1817, il fit reparaître à Paris son ouvrage, avec une nouvelle préface, un nouveau titre, et un nouveau pseudonyme : *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase,* par M. de Stendhal (2).

Lorsque la critique commença à généraliser l'étude de Stendhal, elle dut se souvenir de ses démêlés avec Carpani, et chercher à les trancher par un jugement équitable. Bussière, qui en parla l'un des premiers (3), penchait vers une solution indulgente : « On trouve, disait-il, dans les *Lettres sur Haydn,* beaucoup de manières de voir, beaucoup de traits qui sont propres à Henry Beyle, et cette considération nous paraît le laver un peu du reproche

(1) Cette lettre de Carpani et celle qui la suivit, du pseudo Bombet cadet, ont été reproduites en entier par M. Stryienski.

(2) En même temps, on en publiait à Londres, sous le même nom, une traduction anglaise. D'autres éditions parurent, en français, en 1831, 1854, 1872, 1881, et en anglais, s. d. Voyez Ad. Paupe, *Histoire des œuvres de Stendhal,* Paris 1904, p. 13 et suiv. — De son côté, Carpani fit reparaître en 1823, à Padoue, ses *Haydine,* augmentées d'un appendice, de quelques alinéas dans le texte des lettres I et VII, et de notes différenciées par des signes alphabétiques de celles de la première édition. Une traduction française par D. Mondo, scrupuleusement fidèle, mais dénuée de tout attrait, fut publiée à Paris, en 1837, d'après l'édition de 1823.

(3) Dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er janvier 1843.

de plagiat... Les détails biographiques et le récit seraient seuls de source étrangère. Quant aux appréciations et digressions sur la musique en général, elles sont on ne peut mieux marquées au coin des idées constantes du traducteur ». Romain Colomb, en 1854 (1), s'attrista d'être forcé d'avouer que son héros s'était « rendu coupable d'une sorte de plagiat ». Sainte-Beuve, pour s'éclairer, questionna Anders, musicologue avisé en même temps qu'obligeant bibliothécaire, qui se donna la peine d'examiner pour lui les deux volumes en litige; sa consultation acquit force de loi, et ne dispensa point le seul Sainte-Beuve de recourir lui-même aux originaux. Beyle, décidait-il, n'a pas fait une simple traduction des *Haydine;* « il a arrangé ce livre de manière à se l'approprier, et il a cherché à déguiser son plagiat par des changements, des additions et des transpositions qui rendent difficile la recherche des passages que l'on voudrait comparer... » (2). Le dernier historien du même ouvrage, M. Stryienski, convient qu'il constitue « une véritable supercherie », où, toutefois, Stendhal a mis « beaucoup du sien ». Sur quoi M. Bélugou, le plus zélé, apparemment, de tous les « Stendhaliens », concède à « l'indignation légitime des gens vertueux » le fait que Beyle n'a pas possédé « le sentiment d'une certaine probité vulgaire »; mais, s'écrie-t-il, « il nous est fort indifférent » qu'il n'ait pas eu « certaines vertus des petites gens », s'il s'est signalé par « d'autres mérites éclatants dont les petites gens ne peuvent même pas concevoir l'idée! Que nous veut ce M. Carpani? Personne ne songeait à lire ses lourdes et insipides *Haydine;* on le vole, mais ce faisant on met en circulation et on rend utilisables des idées dont nul ne songeait à se servir sous la forme où elles étaient offertes. A-t-il subi quelque préjudice? bien au contraire... » (3). Ce sont les arguments de la réponse de Bombet: et c'est aussi la manière dont les enfants battent des mains, quand Guignol rosse le commissaire.

La question de plagiat est, cependant, si bien tranchée, que le livre de Stendhal se trouve classé au nom de Carpani dans le nouveau *Catalogue général des imprimés* de la Bibliothèque Nationale. Mais si l'on veut savoir jusqu'où Stendhal a pillé Carpani et jusqu'où, au lieu de traduire, il a vraiment imaginé, il faut être assez patient pour comparer les deux volumes page à page et pour dépister les ruses que le plagiaire emploie afin de nous donner le change. C'est une recherche piquante et qui vaut bien qu'on lui voue quelques heures. Elle nous fait pénétrer dans l'intimité du travail littéraire de Stendhal, et, s'il est vrai qu'il fut un « grand écrivain », nous montre comment il s'y prit pour le devenir.

Ses modifications au texte italien, coupures, retouches et additions, relèvent de plusieurs ordres de motifs: dissimuler son larcin, exprimer ses goûts personnels, servir, tout en les dénigrant, ceux de ses compatriotes. Il change le nombre et les dates des lettres. Celles qu'il paraît retrancher surgissent presque toutes, par fragments, en d'autres places. Les « détails biographiques et le récit » sont conservés, ainsi que la foule d'anecdotes, sou-

(1) Dans la notice sur H. Beyle placée en tête de l'édition des *Romans et Nouvelles.*

(2) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi,* 3e édit., tome IX, p. 308. L'article est du 2 janvier 1854.

(3) *Soirées du Stendhal-Club,* préface, par L. Bélugou.

vent oiseuses, parfois suspectes, dont Carpani les avait enjolivés. C'est à peine si le traducteur abrège l'énumération fabuleuse des moyens employés, au dire de l'avocat milanais, par les compositeurs célèbres, pour échauffer leur génie : Stendhal ne fait évidemment nulle difficulté de croire que Gluck faisait transporter au milieu d'une prairie son piano flanqué de deux bouteilles de champagne, que Sarti s'enfermait dans une vaste chambre éclairée au plafond par une lampe funèbre, et qu'il fallait à Sacchini de petits chats, à Zingarelli une lecture édifiante, et à tel autre une table chargée de saucisses fumantes. « J'en passe, et des meilleurs », eût pu dire Stendhal, avant Hugo. Dans ce genre de « faits », il passait peu de chose. Bien plus, il appuyait, et en appuyant, se lançait dans des affirmations qu'il eût été embarrassé de soutenir, comme il le prétendait, contre les objections de « quelque homme instruit ». Si, par exemple, Carpani se hasarde à garantir que « la musique de Haydn s'exécute du Mexique à Calcutta, comme de Naples à Londres, et de Péra à Paris », Beyle renchérit et assure : « Il n'y avait pas deux jours qu'il faisait des symphonies, qu'on les jouait déjà en Amérique et dans les Indes ». Lorsque le biographe italien, parlant des messes de Haydn, fait allusion à celle surnommée la « Messe aux timbales », de 1790, et dit : « Parmi elles il y en a d'écrites *in tempore belli,* qu'inspire un martial enthousiasme », Beyle n'hésite point à préciser, à ajouter : « Quelques-unes, composées dans les moments de la Guerre de sept ans les plus malheureux pour la maison d'Autriche, respirent une ardeur vraiment martiale. »

La créance qu'il accorde aux récits de Carpani n'est pas moindre à l'égard de ses jugements esthétiques. Malgré la note où il revendique le droit d'avoir à lui une « manière de sentir la musique », il adopte tout, les yeux clos. Le jugement ridicule sur Mozart et Beethoven, qu'on a cité comme sien, — et il s'est trouvé ainsi puni par où il avait péché, — était mot à mot traduit de la première des *Haydine* (1). Comment Stendhal eût-il réformé les arrêts de l'auteur qu'il imitait? lui-même ne connaissait rien des opéras ni des messes de Haydn ; en raccourcissant les lettres qui traitent des oratorios, il n'en modifie ni le sens, ni les termes ; et pour les symphonies, dont on peut supposer qu'il avait cependant entendu quelques-unes, toute sa description n'est encore qu'un décalque impersonnel. Même la comparaison du quatuor à cordes avec une conversation, comparaison jolie et que l'on pourrait croire dérivée, en droite ligne, de la fantaisie de Beyle, n'est que la transposition dans le texte d'un alinéa jeté dans une note par l'auteur italien (2). Tous ses rapprochements entre Haydn et l'Arioste, le Titien, Tintoret, Michel-Ange, Stendhal les tire des *Haydine :* en y ajoutant Shakes-

(1) « ...Quand Beethoven et Mozart lui-même ont accumulé les notes et les idées ; quand ils ont cherché la quantité et la bizarrerie des modulations, leurs symphonies savantes et pleines de recherche n'ont produit aucun effet, tandis que, lorsqu'ils ont suivi les traces d'Haydn, ils ont touché tous les cœurs. » (Stendhal, édit. 1814, p. 26 ; Carpani, édit. 1812, p. 13).

(2) A dessein ou par mégarde, Stendhal renverse les rôles attribués dans le dialogue à l'alto et à la basse : par quoi la comparaison perd en exactitude. — Comme exemple de traduction littérale, on pourrait citer aussi le petit épisode pastoral du troupeau de brebis, qu'à première vue l'ont pourrait prendre pour un véritable souvenir de Stendhal, tandis qu'on en trouve l'exact original dans le texte de Carpani.

peare, il achève de les rendre impropres et contradictoires. C'est à Carpani qu'il emprunte la liste comparative des peintres et des musiciens, mis en regard l'un de l'autre ; il en retranche la moitié, et change deux attributions : Mozart, qui se trouvait placé en face de Giulio Romano, reçoit pour « pendant » le Dominiquin, que Stendhal enlève à Sarti, et Cimarosa, au lieu de rester vis-à-vis Véronèse, devient, sur le même rang que Pergolèse, l'un des deux « Raphaël de la musique ».

Il arrive pourtant à Stendhal de s'étonner d'une assertion de Carpani : mais alors même il ne songe pas à la repousser. L'écrivain milanais, dans sa neuvième lettre, passe en revue, sous le point de vue musical, toutes les nations, et dit son fait à chacune : la mélodie des Allemands est trop interrompue par des modulations, trop surchargée d'accords ; l'ancienne musique des Flamands n'était qu'un tissu d'harmonies sans pensée ; celle des Français est irrégulière, sautillante, languissante, barbare ; celle des Anglais, monotone, si toutefois ils en ont une ; pareillement celles des Russes et des Espagnols, desquels on connaît toutes les cantilènes, sitôt que l'on en a entendu deux ou trois. Stendhal accepte tout cela ; il y insiste, en ce qui touche l'Allemagne, par ses souvenirs de Gœttingue, où il a vu des « jeunes gens blonds un peu pédants » qui n'aimaient pas assez le plaisir ; mais, pour l'Espagne, il ne peut réprimer un regret personnel : « Comment se figurer que ce pays favorisé du soleil, que la patrie du Cid et de ces guerriers troubadours qu'on trouvait encore dans les armées de Charles-Quint, n'ait pas produit des musiciens célèbres ? Cette brave nation, si capable de grandes choses, dont les romances respirent tant de sensibilité et de mélancolie, a deux ou trois chants différents, et puis c'est tout... »

Ces légers changements, ces courtes parenthèses, sont ce qui fait apercevoir au lecteur attentif la personnalité du traducteur. Le but qu'il ne perd pas de vue est de se rapprocher de son public. S'il coupe les tirades où Carpani faisait sur la musique des Grecs, à l'aide de Burney ou de Kalkbrenner, de l'érudition facile, c'est pour ne pas risquer d'ennuyer ; s'il supprime plusieurs pages de la quinzième *Haydine,* c'est qu'un parallèle suivi entre Haydn et le maréchal Laudon lui semble avec raison n'avoir, pour des lecteurs français, aucun sens, et pas même le sens commun. Son travail d'adaptation se révèle par de tout petits détails. Carpani avance qu'on aurait tort de chercher chez Haydn la mesure « virgilienne » ; Beyle écrit : « C'est en vain qu'on y chercherait la mesure racinienne ». Un nom, choisi selon la mode du jour, lui sert à renforcer une phrase d'un accent d'actualité ; il trouve dans l'italien une série de lieux communs sur les effets de la musique : « la joie accélère le mouvement du sang et veut le tempo presto... le contentement inspire le mode majeur, et la peine, le mode mineur » ; il traduit : « Cabanis vous dira que la joie accélère le mouvement du sang et veut le tempo presto... le contentement veut le mode majeur, la mélancolie s'exprime par le mode mineur : cette dernière vérité est le fondement des styles de Cimarosa et de Mozart ».

Cimarosa, Mozart ! les deux musiciens que Stendhal chérit, pour avoir entendu d'eux trois ou quatre opéras : *il Matrimonio segreto* et *I Nemici generosi,* pour l'un ; *Don Giovanni* et le *Nozze di Figaro,* pour l'autre. Alors qu'une dizaine de mentions très sèches de leurs noms paraissent chez Car-

pani, on en compterait chez Stendhal plus du double, et, à bien regarder, l'on peut dire que tout ce qu'il met de son propre fonds dans le livre, qui soit de nature musicale, concerne ces deux maîtres et ces quatre ouvrages (1). Mais ces fréquents retours aux mêmes citations ne lui sont pas dictés uniquement par des prédilections ou des connaissances spéciales; il veut tout simplement toucher au point sensible des lecteurs dont il partage les habitudes, et il explique sa conduite dans une note de la page 88, où il fait aux lettres de Carpani une allusion saisissable, — pourvu qu'on les ait lues: « Je ne me fais pas un scrupule de prendre mes exemples dans la musique que j'ai entendue à Paris depuis ma rentrée en France, et postérieurement à la date de ces lettres. Il n'est pas permis à tout le monde d'imiter un grand écrivain qui, cherchant à donner à son ami une idée exacte du pays désert qu'il faut traverser pour arriver à Rome, lui dit: « ...Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone, dont parle l'Ecriture » (*Génie du Christianisme*). Citer à Paris la plupart des chefs-d'œuvre de Pergolèse, de Galuppi, de Sacchini, etc., ce serait un peu parler des plaines de Babylone. » — Nous sommes donc avertis du motif auquel Stendhal a obéi, lorsqu'il a substitué des citations de Mozart et de Cimarosa à celles de plusieurs autres musiciens, choisis par Carpani.

Afin de laver Stendhal, au moins partiellement, du reproche de plagiat, M. Bélugou a fait valoir que, « d'abord, il n'est pas exact qu'il cache toujours ses sources; il lui arrive même fréquemment de citer ses autorités. » En effet, dans cette note, il cite Chateaubriand, et dans sa lettre XVIII, il introduit un long passage tiré d' « Othilie ou les affinités électives de Gœthe ». Il met aussi des guillemets à chaque ligne d'une « esquisse de la musique de l'école de Naples », qu'il assure tenir d' « un grand abbé sec, fou de violoncelle, et habitué du théâtre San Carlo ». Quant aux autres « autorités », il les emprunte, avec le reste, à Carpani, — le seul, au bout du compte, qu'il ne nomme pas. En copiant chez lui très fidèlement, jusques et y compris les points suspensifs, un extrait du « *Spectateur,* discours XXIII, p. 170 », il ne s'aperçoit pas qu'une phrase du texte en dénote l'origine anglaise (2), et il croit avoir affaire au *Spectateur français du XIX*e *siècle,* un recueil périodique qui avait paru de 1805 à 1812, — tandis qu'en réalité il s'agissait du célèbre ouvrage d'Addison, cité par Carpani d'après l'édition française de 1754 (3).

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien, dans le volume de Beyle, qui ne soit traduit ou imité de l'italien? Non certes, Stendhal y a mis du sien: mais ce n'est point dans ce qui fait le fond même de l'ouvrage; c'est dans un certain nombre de hors-d'œuvre, ou de « morceaux » épisodiques, à peine rattachés au récit, et dont l'agrément réside dans leur légèreté et leur fan-

(1) C'est aussi au *Matrimonio Segreto* qu'il a recours pour une scène de son roman *Le rouge et le noir.*

(2) « ...Les marques d'interrogation ou d'admiration de la musique italienne... ont quelque rapport avec les tons naturels d'une voix anglaise, quand nous sommes en colère... »

(3) *Le Spectateur ou le Socrate moderne...* traduit de l'anglais. Tome I. A Paris, chez Merigot, 1754, page 171.

taisie : la description de Vienne, à la fin de la première lettre ; la septième lettre tout entière, où il est question du caractère français et du caractère italien, du salon de Mme du Deffand, du café de Foy, et de plusieurs autres choses, hormis de musique ; quatre pages de la lettre XIX, où Stendhal, brodant des variations sur un thème de Carpani, parle de la diversité des goûts chez les différentes nations, et raille les Allemands ; entraîné par sa verve, il s'embrouille, il « se coupe », il oublie qu'il vient d'écrire, en tête de la lettre : « Salzbourg, le 2 juin 1809 », et il se met à causer de « la campagne de Moscou » et des « jeunes français de 1814 ».

Pour le reste, entre les « jugements exquis » qu'il se vantait d'avoir donnés sur les grands compositeurs, ou les « appréciations sur la musique en général », qui ont paru à Bussière « marquées au coin des idées constantes » de Stendhal, il est aisé, par une lecture attentive, de se convaincre que la plupart, et les plus importantes de toutes, — celles de la primauté de la jouissance physique dans le plaisir musical, et de l'impossibilité de fixer les bases d'un beau absolu, ou universel, en musique, — appartiennent à Carpani. Et si, par conséquent, elles se trouvent conformes aux sentiments, aux opinions, plus tard manifestés par Stendhal, il nous faudra conclure qu'en matière d'esthétique musicale, il a modelé son jugement sur celui de Carpani, dont il s'est fait non seulement le plagiaire, mais le disciple.

MICHEL BRENET.

JOSEPH HAYDN

C'EST avec un orgueil très compréhensible et très justifié que l'Autriche célèbre ce mois-ci le centenaire de la mort d'un de ses fils les plus illustres, créateur incontesté de la forme définitive des symphonies et des quatuors. Elle manquerait cependant aux plus simples devoirs de l'équité si elle ne permettait pas à la Hongrie de revendiquer une grosse part de la gloire, qui rejaillit sur elle, d'un nom inscrit au bas tant de chefs-d'œuvre. Car non seulement Haydn naquit dans le voisinage de la frontière hongroise et eut ses restes mortels transportés, en 1820, à la petite ville hongroise de Kismarton (en allemand Eisenstadt), où il avait vécu pendant une trentaine d'années à la cour des princes Esterhazy, mais il puisa aussi une grande partie de ses inspirations dans l'âme hongroise, et le caractère de son style porte sur lui dans toutes ses compositions l'empreinte de la bonhomie, de la mélancolie héroïque, de l'*humour* inoffensif, de l'impressionnabilité généreuse, mitigée de pondération, des Hongrois. De là cette lumineuse clarté, cette reposante franchise, ce sérieux aimable dans l'expression de la sentimentalité germanique de Haydn que l'on ne retrouve chez aucun de ses compatriotes : Bach est plus abstrait, Mozart plus passionné, Beethoven plus emporté, Weber plus romantique, Schubert plus fantaisiste, Mendelssohn plus sensuel, sans parler de Schumann, de Wagner ou de Liszt, ces idoles de l'école allemande moderne.

Et l'on aurait tort de croire que les musiciens de son pays ne se sont pas aperçus de ces qualités particulières du génie de Haydn. Ils en ont été frappés depuis bien longtemps déjà, puisqu'ils lui ont donné pour sobriquet l'épithète de « Papa ». Vu son grand âge, c'était certainement un mouvement affectueux qui la leur dictait, après avoir été subjugués par le charme et la grâce qui se dégagent de tout son œuvre, évoquant le souvenir du XVIIIe siècle, de cette société brillante, spirituelle et corrompue de l'ancien régime, effondrée comme un château de cartes au premier souffle de la Révolution. Seulement ils ont oublié que l'auteur de la *Création* ne se contente pas d'être la synthèse musicale de son temps. Sa plume a une vigueur juvénile, et, dans ses idées, on sent circuler une fraîcheur qu'il est impossible de ne pas attribuer à l'influence d'un élément autre que les courants dominants de l'époque. Or cet élément est le milieu hongrois, moralement avec sa sève intellectuelle débordante, comprimée pendant plusieurs centaines d'années par les calamités politiques, et enfin prête à s'épanouir dans une renaissance féconde et idéale ; physiquement avec son ciel radieux, avec sa popula-

tion vigoureuse aux mœurs patriarcales, avec ses vins dignes d'être servis à la table des dieux, avec tous les produits savoureux de son sol béni. Milieu suffisamment favorable à la rêverie nécessaire pour l'incubation des œuvres importantes, mais aussi assez excitant au travail par sa vitalité et ses énergies. A ces conditions générales, en elles-mêmes très heureuses déjà pour inspirer et tenir en haleine un génie tel que Haydn, il faut ajouter au surplus les encouragements flatteurs et bienveillants que l'artiste recevait des Esterhazy, chez qui l'amour de la musique est une qualité atavique. Le fondateur de la maison princière, le palatin Paul Esterhazy, fut un amateur érudit qui, pour se délasser des soucis de la politique, avait composé de la musique religieuse dans laquelle son tempérament hongrois se manifeste très sensiblement. Quant au prince Nicolas, le protecteur de Haydn, c'était un amateur-exécutant très habile sur la *viola di gamba,* pour lequel son compositeur ordinaire a dû écrire un grand nombre de morceaux, restés jusqu'ici à peu près inconnus.

En dehors de ces travaux, destinés à procurer des distractions personnelles au sérénissime dilettante, Haydn composa une longue série de symphonies, de messes et de quatuors pour rehausser l'éclat des fêtes, données en l'honneur des hôtes souvent impériaux et royaux de la résidence princière. Lorsqu'ils venaient pour y chasser, on lui commandait des morceaux faisant allusion aux plaisirs cynégétiques. Telle doit être l'origine du finale de la symphonie en *mi* bémol, construit avec les combinaisons les plus ingénieuses du contrepoint sur les sonneries de deux cors de chasse. On devine aussi que les chasseurs étaient des Autrichiens et des Hongrois, car le premier mouvement contient un *lœndler* on ne peut plus caractérisé, tandis que l'adagio est un joyau de la musique hongroise.

En fait d'œuvres de circonstance, Haydn ne dédaigna pas d'en fournir aussi pour les enfants du prince et de ses invités. Il y avait dans le château un théâtre de marionnettes, et leur pantomime fut accompagnée à l'occasion par des morceaux de l'immortel maître, écrits à cet effet pour violons, alto et violoncelle et se mouvant dans des cadres symphoniques lilliputiens.

La teinte quelque peu mondaine des messes de Haydn, datant de son séjour à Kismarton, s'explique aisément par les séductions que lui offrait la véritable petite cour des Esterhazy. Il y chanta des louanges au Créateur pour ses bienfaits avec d'autant plus d'allégresse qu'il y rencontra même comme dédommagement à ses misères conjugales, le bonheur qu'une sincère affection peut donner à une âme d'artiste. Il est à remarquer cependant que l'on cherche vainement l'expression de la tendresse amoureuse dans ses compositions (1).

(1) Ce fut une demoiselle Polcelli, faisant partie de la troupe italienne du théâtre du prince, avec qui Haydn eut une liaison. Ses petits-enfants vivaient encore en 1873, et l'auteur de ces lignes les vit alors à Budapest. Les deux demoiselles Polcelli lui apportèrent l'encrier de leur grand-père. Il était en porcelaine viennoise à dessins bleus. Elles voulaient le vendre au gouvernement français; mais Vaucorbeil, comme commissaire du gouvernement auprès des théâtres subventionnés, n'avait pas à sa disposition la somme — d'ailleurs exagérée, — qu'elles en demandaient. Leur profil rappelait d'une manière frappante celui de leur grand-père. Elles paraissaient avoir une situation indépendante, mais modeste.

Pour admettre la possibilité d'une influence aussi considérable de son séjour en Hongrie sur le caractère de la musique de Haydn, on n'a qu'à se rappeler la transformation subie par le génie de Hændel en Angleterre. Dépouillant les traits saillants de son tempérament d'Allemand : approfondissement poussé jusqu'à l'obscurité, développement excessif des idées, abandon des qualités accessoires du charme, de l'élégance et de la finesse au profit des spéculations harmoniques et rythmiques, — sacrifiant tout ce qu'il avait appris des Italiens, relativement à l'art du chant, — l'auteur du *Messie* a dû approprier ses œuvres aux exigences du goût de la cour d'Angleterre et des amateurs londoniens, à la fois tyrannisés par les principes rigides du protestantisme et habitués à l'éclat des fêtes royales et aristocratiques. C'est au contact continuel avec un tel auditoire que Hændel a donné à sa musique ces allures hiératiques et pompeuses qui la dénationalisent en quelque sorte et qui permettent aux Anglais de le traiter en compatriote, ayant droit à l'honneur d'être enterré sous les voûtes de l'abbaye de Westminster.

Et cette transformation dans la manière de composer d'un artiste étranger en son pays d'adoption n'est particulière ni à Haydn, ni à Hændel. On peut la constater aussi chez Lully, Gluck, Spontini, Meyerbeer et Rossini, qui sont devenus des compositeurs français véritables, quoique nés en Italie et en Allemagne. Et la France ne leur doit pas seulement des chefs-d'œuvre qui enrichissent le patrimoine national, mais encore le développement, l'évolution de son école musicale, à cause et à la suite desquels celle-ci a pris un essor magnifique, et plusieurs générations de grands musiciens français ont pu donner libre cours déjà à leurs facultés créatrices.

Si la longue activité de Haydn n'a pas produit en Hongrie un résultat aussi heureux, sa stérilité ne lui est pas imputable pour beaucoup de raisons. D'abord il faut avouer qu'à son époque restreint était le nombre des Hongrois qui étaient capables de l'apprécier à sa juste valeur. Il n'y a que le littérateur Verseghy qui s'en est aperçu et qui a constaté les tendances hongroises de Haydn en le faisant figurer avec une mélodie dans un de ses recueils. En admettant même que les paroles hongroises n'y eussent été ajoutées qu'ultérieurement par l'adversaire malheureux de Kazinczy, le réformateur de la langue hongroise, il est certain que la publication de ladite composition a été faite avec le consentement de l'auteur, car Verseghy vivait à Vienne au milieu du monde artistique et littéraire ; il devait donc forcément y rencontrer Haydn aussi.

C'est dans l'opéra de Ruzsicska : *La fuite de Béla* (Béla futasa), représenté à Kolozsvar, — capitale de la Transylvanie, — vingt ans après la mort de Haydn, que l'on peut le plus aisément retrouver son influence. Ce premier opéra hongrois est une adaptation à la scène de ses procédés en fait d'orchestration, de coupe des morceaux et de maniement de la voix humaine. Mais sa sobriété dans les moyens d'expression ne pouvait pas longtemps satisfaire le public de Budapest, hypnotisé par les sonorités rossiniennes, enthousiasmé pour le lyrisme débordant de Bellini, de Donizetti ou de Verdi. Ce sont ces triomphateurs de l'Ecole italienne dans la première moitié du XIXe siècle, que François Erkel a pris pour modèles, tandis que Liszt n'avait que la préoccupation d'imiter les tsiganes. Seul Michel Mosonyi se rappelle les jalons que Haydn avait jetés pour le développement ultérieur d'une école

musicale hongroise, et s'en sert comme d'exemples à être imités, pendant la composition de son opéra *Szép Ilonka* (La belle Ilonka).

Si, après avoir énuméré ainsi toutes les causes pouvant militer en faveur de la naturalisation hongroise musicale de Haydn, on est forcé d'ajouter finalement que, si les Hongrois ne semblent pas y attacher aujourd'hui beaucoup de prix, il ne faut rendre responsable de cette anomalie choquante que la politique. Elle reproche à l'immortel compositeur d'être aussi celui de l'hymne autrichien! Or, dans cette mélodie incomparable, on ne veut voir actuellement en Hongrie que l'envahissement de l'élément étranger, contre lequel s'est formée la « coalition », à l'heure présente en majorité au Parlement et investie du gouvernement. Et il faut avouer qu'un tel ostracisme est on ne peut plus injustifiable. Dans l'esprit de Haydn, l'hymne ne s'adressait pas à l'empereur d'Autriche, mais au souverain à la fois empereur d'Allemagne et roi apostolique de Hongrie, c'est-à-dire en un mot au Habsbourg. Pour faire cesser le malentendu, il faudrait donc que l'on rétablît la vérité, en substituant à la dénomination : « hymne autrichien », celle de « hymne des Habsbourg ». Il perdrait de cette manière son aspect agressif, et il s'imposerait malgré tout à l'opinion publique hongroise, puisque la couronne de saint Etienne revient aux Habsbourg tant que durera leur lignée, d'après les dispositions de la *Pragmatique sanction.*

L'abstention indifférente, — pour ne pas dire hostile, — des Hongrois à l'égard de Haydn, à l'occasion du centenaire de sa mort, n'est donc nullement excusable. Il faut non seulement qu'ils abandonnent au plus vite le point de vue mesquin de la politique, mais qu'ayant approuvé le refus de M. le prince Nicolas Esterhazy de livrer les restes mortels du grand musicien au conseil municipal de la capitale autrichienne, ils se hâtent de le glorifier dans leur pays par tous les signes extérieurs de l'admiration et de la vénération qui lui sont grandement dus!

A vrai dire plutôt pour la satisfaction de leur amour-propre, car, aux natures de l'envergure de Haydn, il suffit d'éprouver la joie idéale de pressentir et d'entrevoir la perfection et la suprême beauté musicales, et de les approcher dans leurs œuvres le plus près possible par l'élévation incessante de leurs idées, par les envolées de leur fantaisie et par la délicatesse de leurs sentiments, simplement, sincèrement et esthétiquement exprimés. C'est cette jouissance indicible qui les récompense, en les rendant privilégiés parmi tous les humains; c'est ce contact mystérieux avec les forces créatrices divines qui leur procure l'immortalité. Haydn y marche avec des enjambées d'un siècle. Et comme la première, — d'après le proverbe, la plus difficile, — est faite, rien ne l'empêche maintenant d'arriver à l'ultime descendance de ceux qui fêtent ces jours-ci avec un affectueux recueillement ce premier centenaire dans le monde tout entier!

A. DE BERTHA (1).

(1) D'après une information obligeante du Dr Louis Merényi, archiviste de M. le prince Nicolas Esterhazy à Kismarton, il y aura un concert le 27 mai prochain, organisé par la « Société musicale » de Pozsony (Presbourg) avec le concours de l'orphéon de Kismarton, dans la salle de concert du château où Haydn avait dirigé jadis son orchestre.

LA MUSIQUE A CONSTANTINOPLE

A l'audition d'un morceau de musique turque exécutée dans les conditions les meilleures, c'est-à-dire, par l'*ïndjé-saze,* un orchestre *sui generis,* on est saisi de stupeur. Je ne saurais autrement définir le sentiment, la sensation qu'éprouve le musicien nourri de l'art des Bach et des Schumann, et qui, pour la première fois, entendrait de la musique ottomane. C'est le bouleversement de tout ce qu'il sait, de tout ce que son cerveau emmagasina de pensées musicales; là où il cherche à saisir une harmonie, il découvre un enchevêtrement de notes discordantes. S'ingénie-t-il à deviner la mesure du texte exécuté? Une succession insolite de rythmes réduisent à néant son effort. Veut-il suivre la marche de chaque instrument? Peine perdue, car ceux-ci ne sont pas divisés.

L'auditeur s'applique à suivre le chant, à en préciser, dans son esprit, les lignes générales; il veut se rendre compte des idées énoncées, tirer parti de ce qu'il entend, donner une signification à cette coulée de notes disparates. Cependant, rien de précis ne s'offre à son entendement. Bien plus, son sens musical, tantôt inquiet, commence à souffrir. Certaines successions de notes blessent son ouïe. Plus encore; il ne parvient pas toujours à définir les notes qu'il entend. Est-ce là un *ré* naturel, un *dièse,* un *bémol?* Sa science est ébranlée dans ses fondements. Il lui apparaît que cette musique emploie des subdivisions de tons étrangères à la gamme habituelle.

Telle est la première impression. Les conditions dans lesquelles l'*ïndjé-saze* est organisé, l'aspect de l'orchestre, y contribuent pour une certaine part. Sur une estrade élevée d'un demi-mètre environ, autour d'une table basse, rarement dégarnie de l'attirail nécessaire aux libations, sont assis les six ou sept sujets qui forment l'orchestre. Pas de chef; pas de pupitres et, naturellement, pas de musique. Ces artistes jouent de tête, ils se passent de la baguette directrice. Ils n'ont point les préoccupations, la tension cérébrale de l'instrumentiste rigoureusement astreint à suivre sa partition, au risque de perdre la mesure et d'être précipité dans le chaos. Rien de semblable ne les menace. Le rythme une fois dessiné, l'élan pris, aucune absence individuelle ne les empêchera de se rejoindre les uns les autres et de

tenir chacun, à souhait, le rôle qui lui incombe dans l'ensemble. Souvent, ils accordent leurs instruments en pleine exécution orchestrale, lentement, posément; et cela, aussi bien pour le violon que pour le *kanoune,* qui a 72 cordes. Il ne faut pas en conclure que l'ordre et la régularité soient totalement bannis d'un *fassil* (orchestre). Ce sont là des licences qui frappent uniquement le spectateur étranger. On comprendra que la marche générale de la musique n'en souffre guère, quand on saura qu'ici, les instruments, sauf dans certains cas, jouent tous à l'unisson, emploient simultanément les mêmes notes, suivent, pour ainsi dire, la même page. De là, cette désolante monotomie de l'*ïndjé-saze.*

Je n'aborderai pas l'examen de la gamme orientale, à laquelle ont été consacrées de minutieuses études. Elle contient des subdivisions de tons qu'il n'est possible de reproduire que sur les instruments à cordes. On se fera une idée de la tonalité générale des morceaux, en prenant pour types les deux gammes suivantes:

la, si, do, ré, mi, fa, sol ♮, *la*
la, si ♮, *do* ♮, *ré, mi, fa, sol* ♮, *la*

Toute la musique orientale repose sur ces deux gammes.

Au fur et à mesure que l'ouïe se familiarise avec cette musique issue d'un entendement tout spécial, la curiosité succède à la surprise. Des souplesses tonales aux manifestations multiples attirent l'attention de l'analyste. En suivant le développement des phrases, il lui semble rencontrer non point des idées, mais une suite de « mouvements réflexes » dans l'ordre musical. Ici, l'inspiration procède moins du cerveau que de l'instinct. C'est un art peu enclin aux spéculations intellectuelles: les élans d'exaltation, les soupirs, les pâmoisons alimentent son esthétique. Mais, s'il n'est ni raisonné, ni châtié, le langage de cette musique ne manque point de sincérité, — une sincérité confinant, d'ailleurs souvent, à la rudesse et à la trivialité.

De quels instruments se compose un *fassil* d'*ïndjé-saze?* Les voici, classés d'après leur importance.

C'est, en premier lieu, le violon, qui s'accorde en *sol, ré, la, ré,* au lieu du *sol, ré, la, mi* occidental; puis, le *kémintché* (petit violon) dont le dos affecte la forme d'une minuscule mandoline; l'*oute,* que je comparerais également à une mandoline, mais de grande proportion, et dont la touche, à l'instar du violon, ne comporte pas de divisions; le *kanoune,* sorte de psaltérion, qui se pose horizontalement sur les genoux; le *santour,* tympanon semblable à l'instrument à cordes métalliques usité chez les tziganes, et que l'on fait résonner au moyen de baguettes; le *tambour,* guitare à touche très longue et très étroite, à cordes métalliques; enfin, le *dèfe,* qui n'est autre que le tambour basque.

A ces instruments indispensables au *fassil* (excepté le *santour* et le *tambour*), viennent quelquefois s'ajouter le *ney,* espèce de flûte sans clés, dont l'embouchure est au sommet (1); le *nisfié,* petit *ney,* et le *laouta, oute* à long manche. Ceux-ci sont facultatifs et ne se réunissent même que rarement, pour former l'orchestre complet.

(1) Voir l'étude sur le *neï,* du R. P. Thibaut, dans la *S. I. M.* d'avril dernier.

On voit, par cette énumération, l'indigence de l'orchestre turc. A l'exception du violon, tous les autres instruments qui le composent sont des plus primitifs, tant au point de vue de leurs ressources techniques que sous le rapport du timbre et de la sonorité. Ils n'ont subi, depuis des siècles, aucun perfectionnement. Tels ils étaient, tels ils demeurent. La même remarque s'applique, d'ailleurs, à leur répertoire. La musique orientale ne s'est guère enrichie. Bien au contraire. Que de morceaux, que d'airs anciens, aujourd'hui introuvables! Cette musique eût même été condamnée à disparaître rapidement, si certains de ses professionnels n'avaient imaginé, il y a quelque trente ans, de lui adapter un système de notation calqué sur le mode européen. Jusque-là, malgré de vagues méthodes graphiques formulées par les primitifs, tout le répertoire musical se transmettait de génération en génération, par voie de tradition et, pour ainsi dire, de la main à la main. L'exécutant devait apprendre par cœur ce qu'il jouait. Il en va de même aujourd'hui; cependant, des textes existent; et, si on ne les lit pas généralement, on peut, du moins, les conserver.

La diffusion de la musique occidentale en Turquie, n'a guère modifié la mentalité du musicien turc. Il appartient, ordinairement, à une classe au-dessous de la moyenne. Son instruction, sa culture sont des plus médiocres. Sa situation sociale le classe à peine plus haut que la domesticité des maisons où l'on mène grand train. Le terme de musicien, *tchalghidji,* est prononcé avec un certain mépris; ce qui n'empêche pas les puissants de traiter souvent les artistes sur un pied d'intimité nuancée de condescendance. Le musicien est toujours pauvre, en Orient. Il court le cachet et vit de libéralités fortuites.

La musique orientale ne se manifeste point sous forme de concerts. Les exécutions d'*ïndjé-saze* ont lieu soit chez les particuliers, soit dans les casinos ou cafés. Aussi, peut-on affirmer qu'il n'est pas, en Turquie, de séances musicales que n'accompagnent des libations plus ou moins prolongées. Les musiciens eux-mêmes se grisent; et il y en a dont l'habileté n'atteint son maximum que sous l'excitation du *raki.* On assiste, alors, à un spectacle réellement curieux. Le musicien est soûl, quelquefois ivre-mort; sa voix éraillée ne conserve aucune pureté; mais ses doigts semblent ravir à l'instrument les subtilités, les richesses, l'âme qui y sont encloses.

Le patrimoine actuel de la musique orientale n'a pas de caractère ethnique bien défini. On n'y découvre pas l'âme d'une seule race, d'une contrée unique. Il se compose de chansons, de ballades et de danses tour à tour persanes, turques, arabes. S'il était possible d'élaborer une philologie musicale de l'Orient, on rencontrerait sûrement, parmi les éléments qu'on devrait réunir, pour établir la genèse de cette musique, des airs byzantins, croates, albanais, circassiens, hindous, arméniens, tartares, etc.; et l'on découvrirait peut-être encore bien d'autres fragments qui, à travers l'évolution des âges, se sont groupés, confondus, juxtaposés, pour former ce qu'on appelle aujourd'hui la musique orientale. Ces causes expliquent le caractère composite, vague et impersonnel que les techniciens découvrent en elle. Impossible de l'analyser: tantôt languide et subtile, tantôt barbare, tantôt voluptueuse, elle échappe à tout examen approfondi; car, à l'instant

même où l'on croit avoir saisi un de ces attributs, on se heurte à une irritante association de rythmes et de dissonances qui brisent le charme, détruisent l'idée en formation, bref, inondent le sens auditif d'un torrent de notes filandreuses et inintelligibles. A côté de ces impressions pénibles, on en récolte aussi d'intéressantes.

Certaines mélodies ont une sorte de charme spécial qui captive; elles ne renferment rien de profond, ni de particulièrement distingué; leur grâce est fruste, agreste; mais elle apparaît, par cela même, originale et sincère. D'autres, au milieu d'un interminable morceau, éclosent, ainsi qu'une éclaircie dans la brume; elles respirent une mélancolie dont le lyrisme va souvent jusqu'au tragique. Dans les danses, le charme, parfois, se pervertit. Tels rythmes évoquent un tourbillonnement qu'on devine tout sensuel. La passion y est toujours primitive: on la sent vorace, emportée, violente. C'est, peut-être, la belle ardeur de l'amour sans phrases, les francs ébats au sein de la nature rude et provocatrice. S'il n'est pas aisé d'y découvrir aucune de ces délicatesses chères aux esthètes, du moins n'y voit-on, non plus, nul artifice. Au demeurant, cet art, malgré ses naïvetés, n'est pas toujours exempt de recherches. Il y a, dans ses tâtonnements, une sorte d'inquiétude qui se manifeste à sa façon. Parfois même, on sent l'impatience de l'artiste créateur, dont le cerveau conçoit bien au delà de ce qu'il peut rendre, avec les moyens élémentaires dont il dispose.

De même que la symphonie est l'expression la plus haute de la musique pure, ici, les morceaux d'*ïndjé-saze* sont considérés comme de la grande musique. Examinons la contexture de ces compositions. C'est par une espèce d'introduction-ouverture, appelée *taxime*, que le violon, ou l'*oute*, débute. La virtuosité du musicien s'y exerce dans son complet épanouissement. Le *taxime* résume, en quelque sorte, tout ce qui va suivre; il fait pressentir les thèmes, la tonalité, le caractère général du morceau. C'est de sa verve et de sa fantaisie que s'inspirent les autres instruments. Dans la deuxième partie, *pécherève*, les thèmes et motifs sont développés par l'orchestre jouant à l'unisson, avec le concours du chant. Au *pécherève* succède le *sémaï*, qui ne comporte pas de partie vocale, et où les développements s'élargissent au fur et à mesure, en une habile progression. Puis, c'est le *besté*, nouvel épanouissement, à l'unisson, du chant et des instruments. Enfin, la dernière partie, le finale pour ainsi dire, se compose de *charkis*, chansons jouées par les instruments et simultanément chantées par le chœur, tandis que l'*oute* égrène d'innombrables traits, gammes, arpèges et autres broderies. Le finale peut se prolonger à proportion du nombre des chansons qui se succèdent. Ainsi, les exécutions orchestrales durent quelquefois huit heures. Dans les *ïndjé-sazes* bien organisés, les chansons de la dernière partie sont agencées les unes aux autres par des soli de chant, *gazel*, de violon ou d'*oute*. Le tambour basque est toujours tenu par la cantatrice ou le principal chanteur.

J'ai dit qu'une intelligence musicale nourrie aux sources de l'art occidental ne peut aborder l'analyse critique de ces morceaux. En effet, l'impartialité lui ferait défaut. Le critique, si indépendant soit-il, devra nécessairement « prendre position » pour examiner, d'un ou de plusieurs points de vue précis, l'œuvre soumise à son appréciation. D'autre part, en admettant qu'il puisse écarter ses convictions et tendances personnelles, il ne

saurait se soustraire à sa mentalité propre, laquelle procédera d'un « concept » qui, à son tour, repose sur certains principes généraux d'art et d'esthétique. Or, le concept et les principes du critique n'ont, avec la musique orientale, que des relations d'antonymie. On s'en rendra compte par un exemple emprunté à une autre branche des beaux-arts. Ainsi, en littérature, les redites, les phrases longues et enchevêtrées, les épithètes pompeuses, l'emphase, la grandiloquence, sont autant de vices rigoureusement réprouvés; dans la littérature classique ottomane, ils constituent des qualités de style imposées et recherchées. Dès lors, on aperçoit les écueils auxquels s'expose le critique désireux d'analyser la musique turque considérée « en soi ».

Ces réserves faites, je formulerai quelques remarques sur les morceaux d'*ïndjé-saze*. Il n'y faut point rechercher une idée directrice, un plan d'ensemble. On y voit une infinité de pièces, de motifs, de rythmes réunis au petit bonheur, et qui se pourchassent, vont, reviennent, s'entremêlent sans ordre réel. Ordinairement, un morceau d'*ïndjé-saze* est non seulement l'œuvre de nombreux compositeurs, mais le produit de plusieurs époques. Ces pages n'ont, en conséquence, ni style, ni cohésion. Par contre, je découvre dans les manifestations plus humbles de la musique orientale, un cachet d'originalité propre. Ainsi, les airs au son desquels évoluent les derviches tourneurs, ont une sorte de grâce éolienne, et certains rythmes de leur musique accentuent curieusement la sensation de vertige que donnent leurs mouvements. Dans un ordre encore plus inférieur, j'ai goûté la saveur barbare de la musique des tziganes orientaux. C'est dans les prairies que ces musiciens ambulants exercent leurs talents. Une clarinette primitive, ou un flageolet sans clés, avec accompagnement de tambourin : voilà de la musique simpliste; mais, par son allure crâne et ses rythmes étourdissants, elle accuse au moins un caractère franchement canaille.

Un intéressant essai de régénération musicale fut tenté, il y a environ vingt-cinq ans, par un compositeur arménien, Tchouadjian. Intimement initié à la musique européenne, doué d'une inspiration abondante, cet artiste composa plusieurs opéras sur des librettos écrits en turc. Ses œuvres, *Léblébidji-Horhor, Arif, Zémireh,* représentées avec grand succès en Turquie, constituent, dans l'évolution de la musique, une étape transitoire entre les musiques orientale et occidentale. Tchouhadjian emprunte à la première les thèmes et les idées mélodiques de ses opéras; il les amplifie et les « traite » à la façon européenne, d'après les règles de l'harmonie et de l'orchestration. Un nouvelle voie s'ouvrait, ainsi, à l'art oriental. Mais la curieuse tentative de Tchouhadjian n'eut pas de suites, et cela pour deux motifs :

A l'époque où Tchouhadjian créait ses œuvres, les arts nationaux, sans être florissants, s'exerçaient en Turquie, dans une atmosphère de liberté relative. L'état social du pays s'étant, depuis, considérablement affaissé, sous l'influence d'un régime d'oppression, tous les arts s'en ressentirent. L'interdiction du théâtre national, exclusivement alimenté par la satire et les idées patriotiques, enraya l'effort de Tchouhadjian, lequel ne put faire école. La seconde des raisons pour lesquelles cet estimable compositeur n'eut pas d'émules, est d'un ordre tout différent. En Turquie, le musicien également

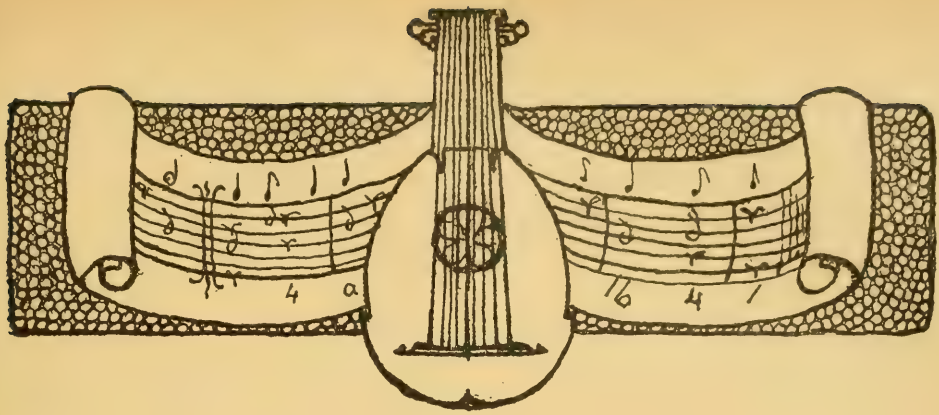
versé dans l'art oriental et dans l'art occidental, fait défaut. Il semble que, par une de ces impérieuses lois de sélection, les indigènes initiés aux beautés de la musique européenne, éprouvent une dédaigneuse indifférence à l'égard de la musique du pays. Le fait est qu'on n'a point vu, à de rares exceptions près, une intelligence musicale de haute culture, goûter, en les pénétrant réellement, une sonate de Beethoven et un *taxime,* à la fois. Là-dessus, il n'est guère d'éclectisme sincère. La mentalité qui se délecte intensément à l'audition du *taxime,* n'éprouvera pas les beautés de la sonate. Elle pourra s'intéresser à celle-ci — fait extrêmement rare; — mais, quant à la comprendre, quant à en saisir la profondeur, c'est là beaucoup exiger. J'ajoute que la réciproque n'est pas moins vraie.

Voilà donc deux domaines distincts, que séparent d'épaisses murailles. Cependant, entre la fusion, l'assimilation ou le mélange de ces musiques (plus hétérogènes que deux races, deux littératures opposées), il y a place pour un genre dont la *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov et certaines pages de l'opéra *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, offrent de typiques exemples. Ces œuvres s'inspirent d'idées empruntées à la musique orientale. Dans le genre qu'elles inaugurent, il y a tout un horizon musical à explorer.

Mais la musique de Rimski-Korsakov et de Saint-Saëns, comme d'ailleurs celle de Tchouhadjian, s'éloignent de la musique orientale proprement dite: en la modifiant,ils la défigurent,jusqu'à la rendre souvent méconnaissable. Un amateur d'*indjé-saze* n'y comprendrait rien. Et,plus on cultivera ce genre,plus on devra s'écarter du point de départ, c'est-à-dire de la musique originelle. Dès lors, une alternative se pose, moins téméraire qu'elle ne paraît: Livrée à elle-même, la musique orientale tend à disparaître, en raison de la pénurie de ses ressources et de l'état précaire de son instrumentation. Pour obtenir la vitalité nécessaire à son développement, il lui faut adopter les procédés employés par l'orchestre et l'art européens. Mais, si elle se pliait à cette nécessité, elle dégénérerait fatalement. D'où l'on peut conclure que, sous l'influence de la civilisation européenne, la musique orientale sera absorbée par la musique pure, le grand art qui n'a ni patrie, ni limites, l'art formidable des Beethoven.

En attendant, la musique turque demeure. Et, par les claires nuits d'Orient, dans ces campagnes embaumées, à travers l'atmosphère attiédie des jardins et des champs, une voix s'élève, parfois. Les modulations n'en sont pas toujours d'une impeccable pureté; mais, dans ce décor magique, sous ce ciel alangui, tout devient harmonie. Et l'on peut, alors, attribuer ou reconnaître un charme enveloppant à cette musique inquiétante, molle et doucereuse. On comprend les extases des Orientaux, l'exaltation vraie qu'elle provoque chez eux. Des cris traversent l'espace et se répercutent en échos éperdus: « Allah! Allah! ». C'est le seul mot par lequel s'exprime leur ravissement. Et ils y mettent un accent renfermant, à la fois, le plaisir, la reconnaissance, la mélancolie, tous les sentiments qu'inspirent les divines émotions de l'Art.

TIGRANE TCHAIAN.



LA MÉMOIRE POLYGONALE ET LA MUSIQUE

L'ÉTUDE de la mémoire constitue l'un des chapitres les plus intéressants de la psychologie générale. Elle a été très bien faite surtout par les philosophes modernes. Chez l'animal, chez l'homme, sain ou malade, la mémoire a été examinée, scrutée et son importance dans l'acquisition, la conservation et la localisation de la connaissance a été mise nettement en lumière.

De nos jours, une théorie des plus ingénieuses, qui permet de rendre compte d'un grand nombre de faits jusqu'alors inexpliqués, nous apprend que nous ne possédons pas une seule mémoire — même douée de qualités différentes — mais deux espèces de mémoire. La première, qui est vraiment la MÉMOIRE, s'accompagne de la plénitude de la conscience ; l'autre, dont le fonctionnement est très sensible dans certains états (hypnose, somnambulisme, rêve, distraction), est dite subconsciente, ou encore subliminale, ou, comme nous le verrons tout à l'heure : *polygonale*. Ces deux mémoires se complètent et fusionnent chez l'homme normal ; chez quelques malades elles se dissocient et deviennent, pour le patient, des causes d'erreurs, d'illusions qui relèvent de la pathologie. Dans tous les cas, ces mémoires s'enchevêtrent, s'intriguent d'une façon telle qu'il est assez difficile de démêler leur double existence

mais on peut l'affirmer. Cette théorie a été présentée d'une façon magistrale par M. Ribot, l'éminent psychologue, dans son livre sur les *Maladies de la Mémoire* (1) ; reprise par M. Pierre Janet, dans un ouvrage des plus remarquables (2) et exposée, d'une manière un peu différente et fort curieuse, par M. le Dr Grasset, professeur à l'Université de Montpellier.

Tous les actes conscients, volontaires et libres, dit M. le Dr Grasset, constituent le psychisme supérieur. Tous les actes inconscients (automatiques) et involontaires forment le psychisme inférieur (3). A ces deux catégories correspondent deux groupes de neurones distincts ; du moins, poursuit le professeur montpelliérain, c'est une hypothèse scientifiquement soutenable. Afin de figurer d'une manière claire et facilement saisissable cette systématisation des deux psychismes, l'auteur les a représentés par un schème, en ayant soin d'ajouter qu'il s'agit ici, non d'une représentation de la réalité telle que peuvent la révéler le microscope ou le scalpel, mais d'un simple dessin commode pour la démonstration.

Dans ce schème un point central O représente le psychisme supérieur (conscient) et d'autres points, situés sur le contour d'un polygone, fixent les centres du psychisme inférieur : auditif, visuel, tactile, kinétique, etc. (4).

Or, il y a une *mémoire consciente* à laquelle participe la personnalité tout entière, une mémoire psychique supérieure, nous l'appellerons du centre O ; il y a une *mémoire inconsciente*, automatique des centres du psychisme inférieur, nous la nommerons mémoire polygonale (5).

Quelle est la part de ces deux mémoires, celle de O et celle

(1) I. Ribot. *Les Maladies de la Mémoire.* Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Alcan, édit.

(2) Pierre Janet. *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine.* Bibliothèque de Philosophie contemporaine.

(3) *Le Psychisme inférieur. Etude de physiopathologie clinique des centres psychiques.* Bibliothèque de Philosophie expérimentale. Chevalier-Rivière, Paris.

(4) Nous résumons au bref la théorie dans ce qu'elle a d'essentiel pour notre sujet. Pour l'entier développement consulter *Le Psychisme inférieur.*

(5) M. Ribot appelle mémoire psychologique la mémoire consciente par opposition à la mémoire subconsciente qu'il nomme : mémoire organique. (*Maladies de la Mémoire*).

du polygone dans l'acquisition et la conservation de la connaissance musicale, c'est ce que nous voudrions rechercher ici.

Toute sensation est mouvement ; toute réaction de l'être à la sensation est mouvement. Comme l'a parfaitement montré M. Bergson dans son beau livre : *Matière et Mémoire* (1), le cerveau n'est qu'un organe récepteur et producteur de mouvements. Que des émotions, consécutives à des images, se surajoutent à la sensation, par un mécanisme qui reste encore inexpliqué, ceci est un second phénomène, on pourrait dire un épiphénomène, qui se superpose à la sensation, mais il n'en ressort pas bien qu'il la suive. Plongés pour ainsi dire dans un monde dont le mouvement est la loi, nous sommes traversés de toutes parts et continuellement par des expansions d'énergies qui s'étendent en ondes incessantes. Dans ce passage à travers les milieux vivants que nous sommes, ces forces subissent des modifications dues à notre nature propre que nous définissons par nos changements d'états. A cette perpétuelle mise en action de nos possibilités vibrantes, sous les influences extérieures, s'ajoutent en nous des phénomènes de conscience et d'émotivité dont le processus reste à découvrir.

De ce point de vue qu'est la mémoire ? Elle pourrait être définie : la possibilité, pour un être, de reproduire, à volonté, les mouvements qui furent suscités en lui par le monde extérieur. Dire que nous nous souvenons d'un son ou d'une couleur, c'est reconnaître que, par un effort d'auto-activité, nous pouvons reproduire mentalement les mouvements suscités en nous à l'apparition de cette couleur ou à l'audition de ce son. Effort d'activité qui peut entraîner à sa suite « l'émotion » tout de même qu'à l'instant précis de la sensation.

Ainsi la mémoire musicale serait :

La possibilité de reproduire (physiquement et psychiquement) les mouvements provoqués en nous par les combinaisons phoniques de durées variables que nous appelons : musique.

D'après ce que nous avons exposé plus haut au sujet des deux psychismes on constate que :

(1) BERGSON. *Matière et Mémoire.* Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Alcan.

La mémoire musicale peut être consciente et devenir polygonale,
a) avec accompagnement d'émotion,
b) sans émotion.
Elle peut être polygonale et consciente,
a) avec émotion,
b) sans émotion.
Elle peut être polygonale,
a) sans émotion,
b) avec un minimum d'émotion.

Tous les enfants qui commencent l'étude de la musique prennent d'abord conscience des différents mouvements (œil, doigts, larynx) exigés d'eux. Ces premiers mouvements par l'exercice, la répétition quotidienne prolongée, finissent par être acquis par la mémoire polygonale qui peut alors fonctionner seule.

Comme l'explique si clairement M. le Dr Grasset, en exposant son système, le passage du centre O au polygone est une *simplification*. L'un des deux mécanismes cesse d'entrer en action pour le même objet et l'autre suffit seul à la besogne. Tous les professeurs ont pu constater le fait : le jeune élève joue sa première gamme ; puis il la joue en la lisant ; ensuite il la joue en la lisant et la chantant. Le jeu est devenu automatique, ou, si l'on veut, ne réclame qu'un minimum d'attention et O peut se consacrer à une opération autre : lecture ou chant (1).

Le cas est le même pour le déchiffreur. Un artiste qui doit apprendre une page de musique qu'il n'a jamais lue apporte à cette acquisition une activité complète : les deux mémoires sont en jeu et au maximum de leur puissance. Peu à peu et par répétition, les signes se fixent, la conscience s'atténue, le musicien devient distrait. Au bout de quelques séances il peut jouer la page en pensant à tout autre chose et même en soutenant une conversation.

Pendant la première période d'acquisition il est rare que l'émotion surgisse chez le lecteur, la personnalité est tendue vers ce que j'appellerai l'enregistrement des signes. Bientôt celui-ci, devenu plus facile, laisse place à un sentiment de

(1) Qu'on veuille remarquer que, dans la réalité, le cas n'est pas aussi simple, les rôles aussi tranchés. Nous l'avons dit, les deux mémoires fusionnent, le degré de fusion seul varie. Seulement l'exposition de ces faits nuancés est difficile.

plaisir, les qualités émotionnelles de la musique — ou celles qu'il lui découvre — agissent sur l'étudiant. Il en est tout charmé. C'est pour lui — et pour ses auditeurs quand il en a — le moment le plus agréable. Après et à mesure que se « mécanise » son jeu, l'état d'émotion s'atténue chez l'artiste, il finit souvent par jouer de métier et, s'il est auto-observateur, en simulant les émotions qu'il a éprouvées précédemment. La mémoire polygonale agit seule, ou presque seule, aussi bien pour le fait de jouer que pour celui de l'extériorisation de l'émotion.

La totalité de la mémoire entre encore en action chez l'auditeur — nous ne parlons plus de l'exécutant — lorsqu'il entend une œuvre pour la première fois. Le travail d'acquisition phonique est d'autant plus considérable qu'ici le temps est limité puisque l'œuvre se déroule sans arrêt. L'auditeur est alors comme le spectateur mis en face d'un paysage, seulement tandis que celui-ci a tout le temps de contempler, l'autre n'a, pour entendre, que le court instant d'une fugitive exécution ; le champ sonore en devient très étroit, et le centre O a beau être en pleine activité, ne devient consciente qu'une partie infime de l'énorme quantité de mouvements perçus. Si nous représentons par x le nombre de mouvements phoniques arrivant d'une œuvre à l'auditeur, O percevra, par exemple, 1/10 de la totalité de x, les 9/10 seront ou subconscients, ou, si l'on veut, perçus par la mémoire polygonale. Quelquefois, sous l'empire d'excitations extérieures ou d'auto-excitations le polygone les appellera brusquement devant O, tout surpris de la surrection d'un fragment à l'enregistrement duquel il n'a point présidé.

En veut-on des preuves ? Quel est l'auditeur qui, sortant d'une première exécution musicale, n'a pas la tête pleine de sonorités, de motifs, d'harmonies qui n'ont pas tous passé par la conscience et qui sont cependant inscrits dans la mémoire. En même temps que le centre O, fonctionnait le polygone qui recueillait et transformait en matériel psychique la presque totalité des impressions reçues.

Ici la part d'émotion est très variable, elle peut être intense chez un auditeur éduqué (1) et nulle chez celui qui est

(1) Rappelons-nous Berlioz bouleversé, malade d'émotion à l'audition d'une œuvre de Beethoven. La Malibran qu'on emporte évanouie en entendant une symphonie du même maître et tant d'autres.

uniquement occupé d'ouïr, ce qui est déjà très compliqué. A ce point de vue, il serait intéressant d'examiner les enfants qui étudient la musique au moment de leur premier contact avec l'orchestre. Les impressions de ces petits auditeurs sont beaucoup plus simples et plus sincères que chez les adultes, en général toujours occupés à dissimuler ou à maquiller tout ce qu'ils ressentent.

La mémoire peut être uniquement polygonale. Ceci devient sensible dans l'état de distraction. M. le Dr Grasset l'a très bien expliqué (1). Vous poursuivez une conversation avec un ami, ou, solitaire, une lecture attachante. Au même moment, quelqu'un fait de la musique. Vous n'écoutez pas, vous entendez. Le polygone, comme un serviteur bien dressé, en l'absence de son maître, reçoit le message phonique et le conserve pour le représenter au moment opportun. En quittant l'ami avec qui vous causiez, en abandonnant le livre qui vous attachait, vous vous surprenez à siffler un air tombé vous ne savez d'où et l'ignoreriez encore si une foule de petites circonstances adjointes ne vous rappelaient, qu'au moment où vous étiez si fort occupé à causer ou à lire, quelqu'un jouait ou chantait non loin de vous et que, de là, vient cette réminiscence.

Autre exemple. Entendez des tziganes dans un restaurant à la mode, des musiciens dans un parc. Vous ne leur prêtez nulle attention et cependant, au bout d'un certain temps, vous sentez une excitation légère, comme un supplément de vie apporté par la musique; votre cœnesthésie est modifiée. Pendant que votre « moi » conscient était distrait, votre polygone remplissait son office et recueillait les mouvements sonores que recevait votre organisme ébranlé.

Un fait curieux, rapporté par M. le Dr Grasset, est celui d'une cantatrice qui, assise au piano, chantait en s'accompagnant. Elle donnait à la mélodie toute son expression, quand, tout à coup, elle fondit en larmes. Quelqu'un, qui l'avait observée, remarqua que, pendant le temps qu'elle avait chanté, son regard s'était porté sur la cage où son serin favori était malade et, comme cette bête agonisait, elle avait éclaté en pleurs. Ainsi en jouant, chantant et « feignant » l'émotion

(1) Le Psychisme inférieur.

musicale, toutes opérations très compliquées, cette dame n'avait songé qu'à son oiseau. Bel exemple d'exercice de mémoire polygonale inconsciente ou subconsciente.

Au sujet de ce dernier adjectif nous voudrions bien faire une remarque. Un estimé psychologue, M. Piéron, définit la mémoire subconsciente : celle qui s'exerce avec un minimum de conscience. N'y aurait-il pas lieu de rechercher si la mémoire, quand elle est subconsciente, ne fonctionne pas plutôt grâce à des « éclairs » de conscience. Ce phénomène d'intermittences serait bien curieux à étudier. Ainsi, comme un phare à feu tournant, la conscience éclairerait, pendant une fraction de temps très courte mais suffisante, le champ d'action confié, par ailleurs, à la mémoire psychique inférieure. Etant donné un sujet exerçant une double action : *a* et *b*, l'une paraissant consciente : *a* et l'autre automatique : *b*, il n'y aurait pas, de façon permanente, minimum de conscience mais de très rapides interventions de la conscience en *b* suffisantes pour permettre au sujet de continuer la double action commencée. Ainsi, dans l'observation précédente, la cantatrice n'aurait pas eu, d'une part, à faire fonctionner la mémoire polygonale pour le chant et le jeu, tandis que, d'autre part, la mémoire du centre O se serait uniquement occupée du serin. Non. O, principalement attaché à l'oiseau, aurait cependant de temps à autre surveillé promptement l'action du polygone.

La subconscience ne serait peut-être qu'une série de projections intermittentes de durée infime, du centre conscient dans le champ d'action du polygone.

Il n'est point de notre domaine de poursuivre ; nous indiquons, dans les très modestes limites de notre sujet, une manière d'être qui pourrait s'appliquer aux faits.

La mémoire polygonale peut être tout à fait inconsciente. Si nous entrons dans la pathologie nous en trouvons une telle quantité d'exemples que leur énumération deviendrait fastidieuse et sortirait de ce cadre. Nous n'en retiendrons que deux : Carpenter (1) cite un pianiste accompli qui exécuta un morceau de musique en dormant ; fait qu'il faut attribuer, dit M. Ribot (2), moins au sens de l'ouïe qu'au sens

(1) *Mental Physiology*, p. 75 § 71.
(2) *Maladies de la Mémoire.*

musculaire qui suggérait la succession des mouvements. Autre cas. « Un musicien, faisant sa partie de violon dans un orchestre, était fréquemment pris de vertige épileptique (perte de conscience momentanée) pendant l'exécution d'un morceau. Cependant il continuait de jouer et, quoique restant absolument étranger à ce qui l'entourait, quoiqu'il ne vît et n'entendît plus ceux qu'il accompagnait, il suivait la mesure (1). »

Comment parler de mémoire musicale sans songer aux aveugles. Quelques lignes sur eux termineront ce court aperçu. A l'encontre de ce qui est cru généralement, les aveugles ne sont pas particulièrement doués pour la musique. Ceci m'a été affirmé par plusieurs de ceux qui les connaissaient bien, notamment par M. R..., ex-directeur de l'Institut des Jeunes Aveugles, à Paris.

Les aveugles, me disait-il, ne sont pas mieux doués pour la musique que les voyants, seulement ils sont obligés, de par leur infirmité, à un tel exercice de la mémoire auditive, qu'ils obtiennent des résultats surprenants.

On sait comment ces infortunés apprennent la musique. Privés du secours de l'œil, ils la lisent avec les doigts et l'exécutent toujours de mémoire. Ainsi un aveugle, élève pianiste, apprend, par cœur, la main gauche qu'il lit à mesure avec la main droite sur les caractères en relief. Ensuite il apprend, par cœur, la main droite qu'il lit, à mesure, de la main gauche. Enfin, il recompose le tout, au clavier, de mémoire. Après un certain temps de cet exercice forcé, la mémoire acquiert une souplesse, une promptitude de réceptivité extraordinaires qui stupéfient les auditeurs voyants.

J'en donnerai une autre preuve. A la classe d'orchestre, les exécutants aveugles ont une demi-heure d'exercice individuel pour apprendre, par cœur, la partie qui leur est confiée : hautbois, clarinette, cor, violon, etc. ; la seconde demi-heure est consacrée à la mise ensemble. Donc, en trente minutes : lecture digitale ; organisation des mouvements variés indiqués par les signes ; exécution ; conservation mnémonique complète qui permet l'exécution d'ensemble, tout l'orchestre réuni, pendant la demi-heure suivante.

Quelqu'un assistant, un jour, en même temps que moi, à

(1) Ribot. *Maladies de la Mémoire :* Citation de Carpenter, p. 9.

ce tour de force, me dit ce mot caractéristique de la difficulté vaincue :

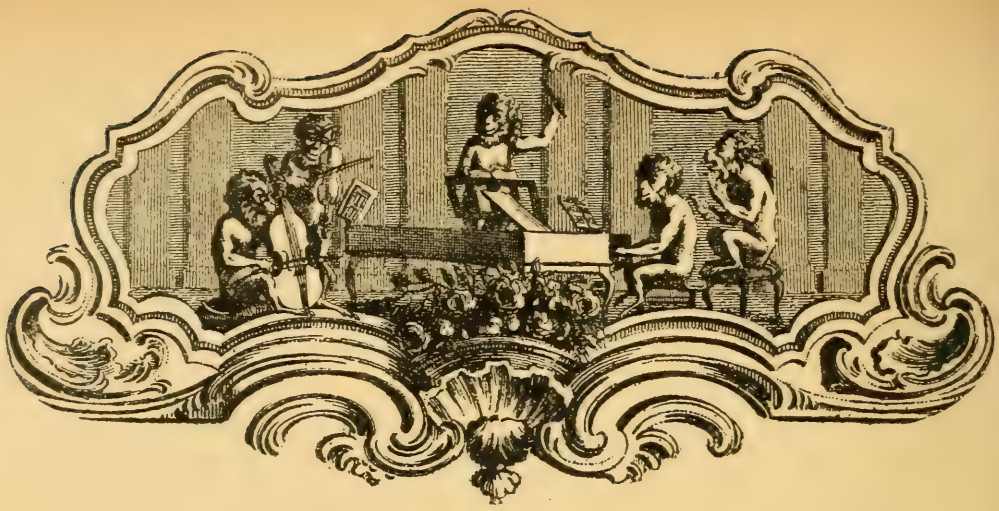
— Ce qui m'étonne le plus, c'est qu'ils observent les silences.

C'était fort juste. Retenir instantanément une ligne mélodique est chose assez aisée mais se rappeler *a prima udita* la durée des mesures silencieuses pendant une partie forcément insignificative, puisque fraction d'un ensemble orchestral, c'est un exemple peu commun d'enregistration par la mémoire polygonale.

Quelles que soient les explications que l'on découvre des faits de mémoire qui viennent d'être exposés, quelle que soit la théorie qu'on adopte, un sentiment de profonde admiration domine l'observateur qui vient de se pencher sur le travail secret de la pensée humaine. Il cherche à comprendre, et, plus que tout, s'étonne du merveilleux instrument qui, chez chacun de nous, totalise nos deux psychismes.

Octobre 1908.

M. Daubresse.



IMAGES D'ENFANTS
par GABRIEL FABRE

On sait la singulière manie des éditeurs français qui n'hésitent pas à choisir pour leurs 3.50 ordinaires le papier le moins solide, les caractères les plus affreux et la disposition la plus horrifiante; les éditeurs de musique ne le cèdent en rien, sur ce point, à leurs confrères de la librairie plus ou moins littéraire: leurs graveurs charbonnent les pages de texte, le papier tombe en pourriture même lorsqu'on ne le mouille pas, et pour ce qui est des couvertures, depuis que ce ne sont plus des chromos, on dirait des lavis d'architecte pour décorer une gare du Métropolitain. Seul, M. Debussy a su tourner la difficulté en ne laissant mettre sur ses partitions que des caractères d'imprimerie, assez heureusement choisis d'ailleurs.

C'est pourquoi je bénis Gabriel Fabre, Mme Catulle Mendès, Georges Delaw et M. Max Eschig, sans oublier les dieux, de m'avoir éjoui l'œil, l'oreille et l'esprit avec un petit recueil de musique pour enfants, dont l'extérieur, à lui seul, prévient et dispose favorablement l'amateur de choses délicates ou belles. Gabriel Fabre a composé ces airs; Mme Catulle Mendès a écrit pour eux une préface en dix quatrains; Georges Delaw a dessiné et colorié une jolie image pour chacun des six morceaux et pour la couverture; et M. Max Eschig a imprimé et publié le tout, qui forme un ouvrage charmant.

J'insiste dès maintenant sur ce fait que l'ouvrage en question n'a pas de prétentions humanitaires ou géniales, et que cependant il est aussi harmonieux qu'agréable dans son absence de prétentions. Et n'est-ce pas en

effet un défi à la logique de M. Baderne et de Mme Truphaldin, que ces estampes simplement coloriées, où l'on voit des enfants dans des attitudes familières, soit qu'ils regardent des chevaux de bois, l'étoile des mages ou des bateaux partant pour la pêche, ou bien qu'ils courent vers le carrousel qui les amuse: ils sont, avec le petit nain domestique qui les accompagne, les amis de nos rêves et de nos promenades dans le royaume blanc où tout est pareil au cœur des marguerites et au soleil de mai. En les voyant, le philistin dira: un caricaturiste et un musicien de pacotille! Et moi, qui n'aime pas les airs de savantasse, je dis: deux gentils camarades, qui aiment les choses simples, les enfants, les chansons naturelles et finaudes, et les belles lumières que le soleil jette sur la plus humble des fleurs, dans ce monde où rien n'est laid qui ne soit également aimable, suivant qu'un pédant ou qu'un bon garçon le regarde, le dénigre ou l'admire.

Ce sont six petits morceaux, très brefs: I. *Carillon,* II. *Chevaux de bois,* III. *Il pleut,* IV. *En bateau,* V. *Noël,* VI. *En Bretagne.* Le titre donne le contenu de chacun des tableaux:

Carillon. — Des cloches chantent, sonores, argentines, éloignées ou légères; avec un peu d'imagination on voit l'air léger de Pâques fleuries autour de ce dialogue aérien; et la joie est partout dans ce morceau fait avec les souvenirs des échos d'Angelus ou de Matines. « Or, c'est le jour de tous les anges », comme dit le poète-imagier Max Elskamp.

Chevaux de bois. — Ils tournent, un peu démodés, un peu patraques, tantôt plus vite et tantôt plus doucement, manège de province avec une petite musique qui ne hurle pas: « Tournez, tournez, bons chevaux de bois... »

Il pleut. — De la fenêtre, on aperçoit les ardoises mouillées, les vitres grises, le ciel d'hiver, et sur les toits de la petite ville de province, le nain Puck qui joue du tambour:

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits...

En bateau. — Le mouvement berceur de la houle; ce sentiment de repos et de bien-être que l'on a, lorsque couché sur le plat-bord d'une barque de pêche, on voit venir vers soi, soulever le bateau et le laisser retomber mollement, les vagues ensoleillées, couleur de lumière et d'argent. En bateau, dans le bateau où l'on chante et l'on rêve, « un bateau frêle comme un papillon de mai ».

Noël. — Joie! joie légère! chansons! vieux airs anciens qui renaissent dans la mémoire et que l'on se chante à soi-même! Et les petits s'éveillent, joyeux, et courent vers la cheminée pour voir dans leurs souliers les cadeaux du bonhomme Noël.

En Bretagne. — Et hip, et hop! voici que l'on danse, bras ballants, jambes levées: le père a peut-être bu une tasse de trop, et l'on imite un peu

ses gestes; mais ça ne fait rien, vive la joie: sur la neige glacée, le long des ruisseaux,

Mains aux poches les petits gas bretons s'en vont,
Heurtant le sol durci de leurs petits sabots.

La meilleure musique à offrir à des enfants, celle qui peut leur ouvrir le plus commodément le palais enchanté des rêves et des sons, c'est bien une musique comme celle-ci, légère et descriptive, qui fait revivre en eux des images très simples, et donne à leur existence imprécise une couleur de poésie qui ne les surprend pas. Je ne parle, bien entendu, que de ces esprits ordinaires et lents qui arrivent à la musique par une initiation progressive: les autres, les prodiges, tout leur est donné du premier coup, et dès l'enfance ils connaissent l'existence propre des sons, des accords et de leurs harmonies subtiles.

Et c'est une des qualités de ce recueil de Fabre, comme de toute sa musique en général, qu'une extrême simplicité s'y laisse voir, tandis que les sons eux-mêmes continuent à réjouir celui qui les entend, sans tricherie, sans prétention aucune, par cela seul que c'est un musicien qui parle, un musicien qui a le sens de ce qu'il peut faire, de ce qu'il peut dire, sans enflure ni ambition démesurée.

Musique pour les enfants, — musique aussi pour les hommes qui attendent de la musique des émotions et du plaisir, avant de lui demander, soit l'étalage d'une science toujours discutable, soit celui de nouveautés quelquefois choquantes.

Et par exemple, si ces pièces très courtes sont des tableaux où un philistin ne verrait que de « la chose vue », ce sont bien aussi de « la chose à entendre », avec leurs trouvailles mélodiques, — très brèves, je le veux bien — mais aussi réelles qu'un fait historique ou la note que donne la touche d'un piano. Le plaisir que l'on y prend n'est pas immense (il ne s'agit pas toujours d'être immense, chevelu et génial, comme le croient nos ineffables contemporains), mais il existe, et c'est déjà beaucoup qu'une beauté réelle, si mince qu'elle soit, en ce monde où la laideur est si fréquente.

Ce n'est d'ailleurs pas une raison parce que nous avons aujourd'hui des musiciens (que j'admire et que j'aime tout comme un autre) qui cultivent autre chose que la trouvaille mélodique, pour ne pas nous plaire avec ceux qui ont le sens de ces réalités. Sont-ils moins grands que leurs confrères? Je n'en sais rien, je n'en veux rien savoir. Le fait est que si un homme existe, s'il a une chose à dire, et s'il la dit sans ennui pour celui qui l'écoute, il importe peu que ce soit avec de l'art, de la science, de la simplicité ou du raffinement: nous n'avons qu'à le prendre tel qu'il est, l'étudier, le comprendre et parler de lui avec sympathie, nous surtout, nous, critiques, qui avons comme devoir de présenter au public des créateurs, en disant ce qu'ils sont, plutôt qu'en leur reprochant de n'être pas ce que nous pourrions vouloir qu'ils fussent.

Catalogue de l'œuvre de Gabriel Fabre

CHANT ET PIANO

Sérénade. — Poésie d'ARMAND SILVESTRE (Lemoine, 1893).
L'Orgue. — Poésie de CHARLES CROS (Lemoine, 1894).
Chansons de Mœterlinck. — Dix poèmes de MAURICE MÆTERLINCK, précédés d'un prélude pour violon, violoncelle et piano : 1° *Elle l'enchatna,* 2° *Les sept filles d'Orlamonde,* 3° *Les Bandeaux d'or,* 4° *Quand l'amant sortit,* 5° *J'ai marché trente ans, mes sœurs...,* 6° *Cantique à la Vierge,* 7° *Les Couronnes d'or,* 8° *La Chanson de Mélisande,* 9° *Elle avait trois couronnes,* 10° *Et s'il revenait un jour.* (Ces mélodies ont été écrites de 1894 à 1906 et réunies en 1907 en un cahier chez Heugel).
Bouche close. — Poème de MAURICE VAUCAIRE (*Figaro Musical,* octobre 1893. Publié chez Heugel en 1907).
Complainte de l'oubli des morts. — Poème de JULES LAFORGUE (*La Plume,* 1er novembre 1893).
L'Archet. — Poème de CHARLES CROS (avec violoncelle), (Lemoine, 1895).
Ronde du diable. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Lemoine, 1895).
Ballade. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Lemoine, 1895).
Complainte. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Hachette, 1895).
L'Elue. — Poème de CHARLES VAN LERBERGHE (Enoch, 1897).
Dansons la ronde. — Poème de CHARLES VAN LERBERGHE (Enoch, 1897).
Barque d'or. — Poème de CHARLES VAN LERBERGHE (Heugel, 1897, avec couverture de Le Sidaner).
Dimanche. — Poème de MAX ELSKAMP (composé en 1898, publié dans l'*Illustration* du 10 janvier 1902, et édité chez Schott en 1907).
Tendresses. — Poème de PIERRE LOUÏS (*Mercure de France,* novembre 1898).
Chevaux de bois. — Poème de PAUL VERLAINE (adaptation à un prélude de Bach), (Lemoine 1899).
Chants de Bretagne. — Recueil d'airs bretons adaptés à douze poèmes, dont suit le détail : 1° *Bon menuisier,* de JEAN MORÉAS, 2° *Vogue la nacelle,* de JEAN AJALBERT, 3° *Blanc linge,* de LOUIS LE CARDONNEL, 4° *La Ronde,* de PAUL FORT, 5° *Naviguant ma brunette,* chanson populaire, 6° *La Corde,* de PAUL FORT, 7° *Les Croix de bois,* de PAUL GÉRARDY, 8° *Le Pain,* de STÉPHANE MALLARMÉ, 9° *Le Fuseau,* de TRISTAN KLINGSOR, 10° *Les trois gobelets,* de TRISTAN KLINGSOR, 11° *Historiette,* de CAMILLE MAUCLAIR, 12° *Complainte,* de CAMILLE MAUCLAIR. (Les trois premiers ont été recueillis en 1895 et publiés la même année chez Tellier (1). Les autres ont été recueillis en 1900. Et le tout a paru chez Lemoine en 1903, avec préface de Paul Adam).
Roses rouges. — Poésie de MME CATULLE MENDÈS (Heugel, 1905).
Poèmes de Jade. — Poèmes traduits du chinois par MME JUDITH GAUTIER :

(1) Reproduits par le *Figaro Musical* de juillet 1893.

1° *La Flûte mystérieure*, 2° *Au bord de l'eau*, 3° *La Feuille sur l'eau*, 4° *La Fleur défendue*, 5° *L'Ombre des feuilles d'oranger*, 6° *De l'autre côté du fleuve*, 7° *Ivresse d'amour*, 8° *A la plus belle femme du bateau de fleurs*, 9° *Les deux perles*, 10° *Nuages dans l'eau* (Heugel, de 1906 à 1908).

Le beau voyage. — Poésie de PAUL ARÈNE (Schott, 1907).

Noël. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Schott, 1907).

Brave soldat. — Chanson populaire de l'Anjou recueillie et harmonisée par GABRIEL FABRE (*Nos Loisirs*, 2 février 1908).

Petite sérénade. — Poème de ALFRED MORTIER (*Nos Loisirs*, 8 mars 1908).

VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO

Barcarolle (Lemoine, 1890).

Chant des bateliers du Volga (Schott, 1908).

Trois pièces transcrites. — 1° *Aria*, de LULLI, 2° *Allegro*, de CORELLI, 3° *Menuet*, d'EXAUDET. (Ces pièces écrites en 1900 ont été éditées chez Schott en 1907).

PIANO

Je sais de tristes eaux. — Glose sur des vers de HENRI DE RÉGNIER (*Mercure de France* de novembre 1895 avec un dessin de L.-W. Hawkins).

Un Cœur d'enfant. — Glose sur des vers de LAURENT TAILHADE (*Mercure de France* d'août 1896).

Colloque sentimental. — (Glose sur le poème de VERLAINE) (Heugel, 1897).

Paysage d'Alsace. — (Non édité).

Images d'enfants. — (Six petits tableaux : *Carillon, Chevaux de bois, La Pluie, En bateau, Noël, En Bretagne*) (Schott, 1908, avec des dessins de Georges Delaw).

CHANT ET ORCHESTRE

L'orgue. — Poème de CHARLES CROS (Lemoine, 1907).

J'ai marché trente ans, mes sœurs..., Les sept filles d'Orlamonde, Cantique de la Vierge (1906-1907), poèmes de Mæterlinck (1) (Heugel).

Sérénade. — Poésie d'ARMAND SILVESTRE (Lemoine, 1907).

Ivresse d'amour. — Des *Poèmes de Jade*, traduits par MME JUDITH GAUTIER (2) (Heugel, 1906).

LOUIS THOMAS.

(1) et (2) Ces quatre morceaux ont été interprétés par Mme Georgette Leblanc et l'orchestre Colonne au Théâtre du Châtelet.

NOTES JURIDIQUES

LA REPRODUCTION DES ŒUVRES MUSICALES PAR LES INSTRUMENTS MÉCANIQUES (1)

« Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les « peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou des dessins, « jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, « distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder « la propriété en tout ou en partie. »

Tel est l'article premier de la loi des 19-24 juillet 1793, qui établit, en matière de propriété artistique, un principe général et absolu, dont l'application ne devrait, semble-t-il, soulever aucune difficulté. Il n'en est cependant pas ainsi; et en dépit de la loi protectrice du droit d'auteur, le commerçant rapace a toujours cherché à dépouiller l'artiste des fruits de son travail.

Vers 1860 le commerce des boîtes à musique commençait à prendre une certaine extension, et, naturellement, les fabricants, avec un mépris absolu de la propriété artistique, ne se souciaient pas le moins du monde de demander aux compositeurs l'autorisation d'adapter leurs ouvrages au mécanisme de leurs instruments. Aussi la question de savoir si le monopole du musicien s'étendait à la fabrication des boîtes à musique ne tarda-t-elle pas à être soumise à l'appréciation des tribunaux. Elle fut tranchée dans un sens favorable aux compositeurs de musique; et logiquement, il ne pouvait en être autrement. Dans son arrêt du 13 février 1863 (2) la Cour de Cassation considéra très justement que la fabrication des instruments mécaniques destinés à reproduire des œuvres musicales constituait un véritable procédé d'édition, que la loi ne devait pas s'appliquer seulement à l'édition ordinaire par l'impression ou la gravure, mais à tous les modes de publication d'un

(1) Il n'est question dans cette étude que du droit du compositeur sur la reproduction et non de son droit sur l'exécution publique de ses œuvres, sujet traité antérieurement. (Cf. *Le droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres*, 1906, p. 59.)

(2) Dalloz. 1863-1-202, affaire Debain et Lépée.

ouvrage quels qu'ils soient, et que le pointage des cylindres des boîtes à musique réalisait une véritable notation de la composition musicale dont le résultat était de produire des effets analogues à ceux d'une feuille gravée.

Malheureusement cette jurisprudence devait être de courte durée: quelques années après, le gouvernement impérial qui négociait avec divers Etats des traités de commerce, se heurta aux exigences de la Suisse. Ce pays produisait en effet beaucoup d'instruments de musique mécaniques, et s'était vivement ému des décisions de notre jurisprudence (1); le gouvernement fédéral sous prétexte que la prospérité de cette industrie nouvelle devait être encouragée par tous les moyens possibles, subordonna son adhésion au traité de commerce, au vote d'une loi qui rendrait, dans notre pays, complètement libre la fabrication et la vente des instruments de musique mécaniques. C'est dans ces conditions que fut votée la loi du 16 mai 1866, qui, très injustement, sacrifia les droits du musicien à de vagues intérêts commerciaux. Cette loi ne fut toutefois pas votée sans quelque résistance. « Vous pouvez, disait Marie au corps législatif dans un chaleureux « plaidoyer en faveur du droit d'auteur (2), vous pouvez changer la loi de « 1793, sans doute. Devez-vous la changer? Je dis que vous ne le devez « pas; je dis que si vous changez la loi et si vous la changez surtout dans « les conditions de votre projet de loi, vous portez atteinte à la propriété « intellectuelle elle-même, et aux graves intérêts nationaux qui s'y ratta- « chent et que vous sacrifiez ainsi sans raison, aux intérêts industriels de « la Suisse. » Au Sénat, le rapporteur de la Commission qui était Mérimée s'était élevé de toutes ses forces contre la loi nouvelle. « Nous n'avons pas « trouvé, disait-il, plus de solidité dans l'argument qui établit une différence « absolue entre la préparation des planchettes et la notation musicale. Sans « doute, au premier aspect, on hésite à assimiler une pointe de fer avec « une note écrite ou gravée sur du papier réglé. Mais comment se disposent « ces pointes? Ne sont-elles pas la transcription, ou, si l'on veut, la traduc- « tion d'une musique écrite selon la méthode ordinaire? Les ouvriers, qui « fichent les pointes ou les chevilles, ne se guident-ils pas par les notes « écrites? La Société biblique de Londres fait imprimer en langue turque « de petits traités propres à convertir les musulmans, et, pour que ces livres « ne soient pas poursuivis par la police, au lieu de caractères turcs, on se « sert de lettres grecques. La douane turque, qui n'y entend pas malice, « prend ces livres pour du grec et les laisse passer. Cela est fort bien, vu « l'intention; mais, si un libraire s'avisait de publier sans autorisation le

(1) Pour appuyer leurs revendications, les fabricants de Sainte-Croix disaient dans une pétition du 15 février 1861: « Une boîte à musique, un piquage sur rouleaux, ne peuvent être assimilés dans les résultats à une reproduction par l'impression ou la gravure : cette imitation de fragments d'opéras ou d'autres compositions musicales n'est point une concurrence faite aux auteurs ou aux éditeurs ; loin de diminuer le débit de leurs compositions, elle le facilite et le favorise ; de plus, elle n'est point destinée à des représentations publiques, elle ne se produit que dans l'intimité et dans l'intérieur de la famille ; elle n'est qu'un objet momentané de distraction, de délassement domestique ; elle ne peut, pour celui qui le possède, devenir la source de spéculations, et le devînt-elle, elle ne pourrait dans aucun cas porter le moindre dommage à la propriété artistique. »

(2) *Moniteur*, 4 juillet 1865.

« livre français d'un auteur vivant, en caractères grecs, hésiterait-on à le « condamner comme contrefacteur? Entre des planchettes et la notation « musicale ordinaire, c'est encore une différence dans les moyens d'exécu- « tion, mais cette différence nous a paru bien moins considérable qu'entre « la voix humaine et une serinette. Quant aux résultats, il est facile de les « constater : dans un cas l'auteur perd, et, dans l'autre, il gagne. L'exposé « des motifs nous fournit un fait curieux et que nous aurions peine à croire « s'il n'eût été attesté par un témoignage si autorisé, c'est que des compo- « siteurs ont fait fabriquer leurs airs avant la gravure, pour les bien juger. « S'ils les jugent ainsi, Messieurs les sénateurs, croyez que ce système de « notation en pointes n'est pas si difficile à comprendre qu'on le prétend. « Croyez aussi qu'avec les progrès incessants des arts mécaniques, qu'avec « la décadence du goût moderne, les orgues de Barbarie n'ont pas dit leur « dernier mot et qu'elles tendent à remplacer les artistes au grand préjudice « des auteurs, des éditeurs et des amateurs (1). »

Malgré ces solides arguments qui laissaient entrevoir combien le système proposé devait être néfaste et dangereux, les considérations d'ordre commercial et international furent les plus fortes : le compositeur fut impitoyablement dépouillé. La loi du 16 mai 1866 se compose d'un article unique :

« La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire méca- « niquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne constituent « pas le fait de contrefaçon prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, com- « binée avec les articles 425 et suivants du Code pénal. »

Ces quelques lignes, par l'injustifiable restriction qu'elles apportent au droit d'auteur, ont causé et causent un préjudice chaque jour plus considérable aux compositeurs et éditeurs de musique. Si, en effet, en 1866, l'industrie des instruments de musique mécaniques était relativement peu développée, elle a pris de nos jours une extension énorme. Les orgues de Barbarie, aristons, serinettes et boîtes à musique dont le mécanisme rudimentaire ne pouvait exécuter que des compositions simples et assez peu nombreuses ont fait place à des instruments perfectionnés (pianolas, phonolas, orgues mécaniques, éolian, etc...), qui sont capables de réaliser les œuvres les plus compliquées et les plus difficiles. Mais cela est encore peu de chose ; c'est surtout depuis que le phonographe a fait son apparition que la situation créée par la loi de 1866 est devenue intolérable ; car cet instrument a pénétré partout, et c'est par milliers que se vendent les cylindres et disques grâce auxquels on peut à prix réduits et sans connaissances spéciales savourer les musiques les plus diverses ridiculisées par les sons nasillards de ces ingénieux appareils.

Mais le phonographe est-il bien un instrument de musique mécanique au sens de la loi de 1866?

— Sans nul doute, disent les fabricants ; les termes de la loi de 1866 sont généraux, et cette généralité doit protéger notre industrie ; le phonographe est bien un « instrument servant à reproduire mécaniquement des airs de musique » ; par conséquent, nous pouvons librement et sans l'autorisation de personne fabriquer et vendre nos instruments ainsi que leurs

(1) *Moniteur*, 8 juillet 1865.

cylindres et disques. — La loi de 1866 ne saurait s'appliquer aux phonographes, répliquent les éditeurs et compositeurs; c'est une loi d'exception, elle doit donc être interprétée restrictivement et s'appliquer seulement aux instruments que son auteur avait en vue au moment de sa promulgation; or en 1866 le législateur ne pouvait songer aux phonographes dont l'invention est récente. Et même en admettant que la loi de 1866 fût applicable aux phonographes, elle ne pourrait l'être qu'au mécanisme de ces instruments, mais non aux disques et cylindres qui en sont absolument distincts. Ces derniers sont de véritables exemplaires des œuvres musicales, où la pensée du compositeur est, comme matérialisée et qui, semblables à des brochures, peuvent être réunis et classés en des sortes de bibliothèques. Toute reproduction graphique d'une œuvre, par un procédé quelconque qui permet d'en saisir le sens en l'exécutant, est une édition; et il n'est pas nécessaire que la notation employée soit intelligible pour tous, il suffit qu'il y ait possibilité de la comprendre.

La question a d'ailleurs été tranchée par la jurisprudence: mais la solution adoptée, complètement défavorable aux musiciens, est franchement mauvaise. Dans son arrêt du 1er février 1905 (1), la Cour d'appel de Paris a fait une distinction entre « les paroles sans musique, les chants avec musique, et les œuvres purement musicales », et elle a accordé aux deux premières sortes d'ouvrages la protection de la loi de 1793, réservant pour la troisième l'iniquité de la loi de 1866. « En ce qui touche les ouvrages seule-
« ment musicaux, dit-elle; considérant que leur reproduction par les pho-
« nographes ou les gramophones ne constitue pas, conformément à la loi
« susvisée du 16 mai 1866, la contrefaçon musicale; qu'en effet les appa-
« reils, d'après leur construction et leurs effets étudiés par la Cour, sont des
« instruments mécaniques par leurs rouleaux ou cylindres, leur style, leur
« diaphragme répétiteur, leur mouvement d'horlogerie et leur pavillon des-
« tiné à enfler les sons; qu'ils servent à reproduire mécaniquement des airs,
« et, dès lors, rentrent dans la catégorie spécifiée par le législateur; qu'on
« objecterait en vain qu'ils ne sont point par eux-mêmes des instruments de
« musique, mais en quelque sorte des enregistreurs ou des échos, puisque
« la loi n'a pas exonéré la reproduction sonore par des instruments de mu-
« sique, mais bien d'une façon plus générale les airs de musique reproduits
« par des instruments mécaniques. »

Cette distinction ne peut satisfaire les défenseurs du droit d'auteur. En voulant appliquer à la lettre la loi de 1866, les juges sont arrivés à établir une distinction dont les résultats sont absurdes. Vous composez une mélodie pour chant et piano, vous êtes protégé contre les reproductions phonographiques; vous la transcrivez pour piano seul, et dès lors vous êtes désarmé contre les enregistreurs de cylindres. Il faut avouer que c'est quelque peu incohérent. Pour éviter une telle solution, et aussi, pour faire preuve d'une parfaite compréhension du droit de l'artiste, sans cependant violer les lois en vigueur, le tribunal aurait dû faire une autre distinction, celle que les musiciens s'efforçaient de faire prévaloir. Il aurait dû considérer les cylin-

(1) *Pandectes françaises*, 1905-2-59.
Cet arrêt a été confirmé par la Cour de Cassation le 21 juillet 1908.

dres et disques comme distincts des phonographes et gramophones; et, en effet, seul le phonographe est un instrument mécanique, le cylindre n'est que la page de musique qu'un mécanisme ingénieux rend intelligible. Il y a parfaite analogie entre la musique gravée et le cylindre impressionné; le mode de notation diffère, mais l'un et l'autre sont des exemplaires de l'œuvre musicale avec lesquels on peut l'exécuter par des moyens différents. En adoptant cette solution, les juges auraient limité l'application néfaste d'un texte de loi suranné et hors d'usage; ils auraient aussi agi conformément aux notions modernes de la propriété artistique. Actuellement, grâce au système adopté, les fabricants peuvent vendre des milliers de cylindres et de disques qui sont autant d'exemplaires des œuvres musicales, sans payer aucune redevance aux compositeurs; ils peuvent ainsi non seulement s'enrichir avec le produit du travail des musiciens, mais leur causer le plus grand tort en rendant leurs ouvrages insupportables par les exécutions détestables de leurs odieuses mécaniques.

La lutte entre musiciens et industriels ne se poursuit pas seulement en France; dans presque tous les pays, la question des instruments mécaniques a soulevé de graves difficultés — difficultés qui ont été résolues généralement sans aucun souci des droits de l'artiste. En Allemagne, l'absence de disposition spéciale dans la loi de 1870 avait fait prévaloir des solutions favorables aux musiciens; mais le nouvel article 22 adopté lors de la revision de cette loi est venu fâcheusement modifier cet état de choses en décidant: « Est licite la transcription d'une œuvre musicale éditée sur des dis-« ques, planches, cylindres, bandes et autres parties semblables d'instru-« ments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique. Cette « disposition s'applique également aux parties interchangeables, à moins « qu'elles ne s'adaptent à des instruments pour lesquels l'œuvre peut être « reproduite au point de vue de la force et de la durée des sons et au « point de vue de la mesure de manière à équivaloir à une exécution per-« sonnelle. » La jurisprudence autrichienne (1) est nettement hostile au musicien en appliquant la loi du 26 décembre 1895 dont l'article 36 dispose: « La fabrication et l'usage public d'instruments reproduisant mécani-« quement des œuvres musicales ne constituent pas une atteinte au droit « d'auteur sur les œuvres de musique. » Les solutions de la jurisprudence belge (2) ne sont pas plus favorables. En Angleterre, la loi du 22 juillet 1902 qui reconnaît au compositeur le droit exclusif de transcrire son œuvre « en une notation ou un système quelconque » a subi une grave restriction par le Musical Copyright Act du 4 août 1906 qui déclare: « Toutefois les termes « exemplaires contrefaits » et « planches » ne comprendront pas, pour « les effets de la présente loi, les rouleaux perforés utilisés pour le jeu des « instruments de musique mécaniques, ni les notations qui servent à la repro-« duction d'ondes sonores, ni les matrices ou autres applications par les-

(1) Cour d'appel de Vienne, 2 mars 1908.
Cour suprême, 19 mai 1908.
(2) Cour d'appel de Bruxelles, 29 décembre 1905.
Cour de Cassation, 2 mai 1907.

« quelles ces rouleaux ou notations sont fabriqués. » Les lois suisse (1) et monégasque (2) ne valent pas mieux. Aux Etats-Unis les solutions sont très défavorables aux compositeurs (3). Seule l'Italie semble avoir pris résolument le parti des musiciens; les tribunaux (4) considèrent avec juste raison les reproductions à l'aide des instruments mécaniques comme des contrefaçons, en s'appuyant sur les principes généraux de la loi de 1882 (5). Car « peu importe, au point de vue du principe qui est à la base de la loi, de « savoir par quel mode la note est ou peut être transformée en son », et « quelles que soient les différences matérielles qu'on peut établir entre le « moyen employé par la notation graphique sur les cartons perforés et celui « utilisé par l'impression commune, il est certain que le but est toujours « le même en ce sens qu'il communique la pensée du musicien et qu'il la « rend accessible à tous. »

La tendance généralement adoptée, au détriment du musicien, est inexplicable et inadmissible. Nous avons aujourd'hui une notion assez précise de la propriété artistique pour déterminer sans hésiter les droits de l'artiste et ne pas nous laisser embarrasser par les prétentions injustifiées des industriels. Pourquoi donc tant de luttes, tant de chicanes et tant de difficultés autour d'une question dont la solution devrait être très simple? Il est vrai que la jurisprudence française se trouve gênée par le texte de la loi de 1866 qui aurait dû, depuis longtemps déjà, être abrogé. Ce fut une loi d'occasion, dénuée de fondement juridique, votée sans autre raison que celle d'obtenir la signature d'un traité de commerce avantageux; par elle, le droit d'auteur a été inconsidérément sacrifié à des intérêts commerciaux, et il est grand temps de réparer cette injustice (6). Mais, dira-t-on, la suppression de la

(1) Loi du 23 avril 1883, article II. « Ne constituent pas une violation du droit « d'auteur :

« 1° La reproduction de compositions musicales par les boîtes à musique et autres instruments analogues. »

(2) Ordonnance souveraine du 27 février 1889, art. 17, § 3.

« Mais la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire méca- « niquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne constituent pas « le fait de contrefaçon musicale. »

(3) Cour suprême, 24 février 1908.

(4) Cour d'appel de Florence, 1er juillet 1905.
Trib. civil de Milan, 8 février 1906, 27 juillet 1906.
Trib. civil de Bologne, 1er février 1907.

(5) Ce nouveau projet de loi déclare expressément dans son article 5 que le droit du compositeur s'applique à « la reproduction et l'exécution musicales obtenues par « des moyens mécaniques. »

En Roumanie, l'avant-projet de loi sur le droit d'auteur décide: « Sont considérées « comme illicites, les reproductions des œuvres musicales par les instruments de mu- « sique mécaniques (aristons, pianolas, etc...), par les phonographes. »

(6) Il faut rejeter résolument les solutions de conciliation proposées tant en Allemagne qu'aux Etats-Unis, solutions qui tendraient à établir un système de licences, avec redevances fixées d'avance. Ces propositions portent atteinte à l'essence même du droit d'auteur et au principe de la liberté des contrats. Le fabricant d'instruments mécaniques doit être absolument assimilé à l'éditeur, et il ne doit pouvoir user des œuvres musicales qu'avec le consentement de leur auteur. Ce dernier en permettant l'usage de sa musique est seul maître de fixer le montant de la redevance qu'il est en droit d'exiger.

loi de 1866 portera atteinte au développement de l'industrie qu'elle protège actuellement. Cela est très peu probable; quand le fabricant sera tenu de payer une redevance au compositeur dont il utilise les œuvres, il augmentera un peu le prix de sa marchandise. S'il ne veut pas payer de redevance, il aura toujours la ressource d'user des ouvrages tombés dans le domaine public, qui sont assez nombreux et assez variés pour être enregistrés sur tous les instruments du monde et servir au divertissement des amateurs de musique mécanique. Et quand bien même l'abrogation de la loi de 1866 devrait être funeste à l'industrie du phonographe et autres instruments de même sorte, il faudrait encore la souhaiter ardemment, la cause des artistes devant nous préoccuper bien autrement que l'intérêt de quelques industriels parasites. Et puis, nous serions peut-être un peu délivrés de toutes ces mécaniques insupportables qui nous envahissent et nous obsèdent (1).

GEORGES BAUDIN.

MONNA VANNA

Devant le Tribunal civil de la Seine, après les plaidoiries des deux parties, M. le substitut Matter a donné ses conclusions dans le procès intenté par M. Maurice Mæterlinck à M. Février et à MM. Messager et Broussan, directeurs de l'Opéra. Ces conclusions sont entièrement favorables à la thèse du compositeur et des directeurs de l'Opéra.

L'avocat de la République estime tout d'abord que le contrat passé entre les auteurs et M. Heugel contient une cession, un abandon complet de la propriété de *Monna Vanna*. M. Heugel seul aurait qualité pour traiter avec les directeurs de théâtre pour la représentation de l'œuvre. Entre les deux collaborateurs, d'ailleurs, nulle convention, nul contrat indiquant que la pièce était destinée exclusivement à l'Opéra-Comique. Elle était destinée tout simplement à la représentation, au mieux des intérêts communs.

(1) Un mouvement intéressant est à signaler en faveur des compositeurs de musique. La Convention internationale de Berne de 1886 contenait la disposition suivante : Protocole de clôture, III. « Il est entendu que la fabrication et la vente « des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés « au domaine privé ne sont pas considérées comme constituant le fait de contrefaçon « musicale. »

Lors de la récente revision de la Convention (13 novembre 1908), le texte suivant fut adopté : article 13 : « Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'auto- « riser : 1° l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire « mécaniquement ; 2° l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces « instruments.

« Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être « déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne ; « mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement « limité au pays qui les aurait établies. »

Le Congrès international des éditeurs de Madrid des 26-30 mai 1908 et le Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale de Mayence du 28 septembre 1908 avaient émis des vœux dans ce sens.

La représentation de l'œuvre, tel est, en effet, le seul but de la collaboration. Que doit faire un Tribunal, dit M. le substitut, lorsqu'il naît des difficultés entre les deux auteurs? Ils sont tous deux copropriétaires de l'œuvre commune, mais le Code ne régit pas cette propriété toute spéciale. Les querelles entre associés sont tranchées par le Tribunal; pourquoi n'en serait-il pas de même pour cette société littéraire qui s'appelle la collaboration? Sont-ils égaux, au surplus, ces deux collaborateurs, lorsqu'il s'agit d'une œuvre musicale? Et M. Matter cite un mot pittoresque de Meyerbeer qui, pour lui, résume la question: « Un bon livret assure le succès de la première, mais la partition conduit à la centième. »

Pourquoi le Tribunal ne trancherait-il pas des querelles littéraires, alors qu'il décide du sort, de la vie même des enfants que les plaideurs acharnés se disputent? « Cela est bien plus grave que de savoir si *Monna Vanna* continuera à être jouée à l'Opéra », dit M. Matter. Et M. le substitut conclut en ajoutant:

« M. Mæterlinck perdra son procès. Il prendra sa revanche. Qu'une fois encore il nous emporte dans le monde des rêves et des pensers subtils. Qu'une *Princesse Maleine* ou une délicate *Astolaine* nous charme et nous émeuve, qu'une nouvelle *Monna Vanna* nous séduise, ce procès, M. Mæterlinck est sûr de le gagner, et, avec lui, c'est le public lettré qui tout entier y gagnera. »

Voici le jugement prononcé par la première chambre du Tribunal civil de la Seine dans cette affaire, dont les débats ont duré si longtemps. Après plaidoiries de Me Reverdy pour M. Mæterlinck, de Me Aubépin pour M. H. Février, et de Me Millerand pour les directeurs de l'Opéra et conformément aux conclusions de M. le substitut Matter, le tribunal a débouté M. Mæterlinck de sa demande et l'a condamné aux dépens, par le jugement suivant:

« Attendu que Mæterlinck, auteur, en collaboration avec Février, d'un drame lyrique intitulé *Monna Vanna,* a, par exploit du 19 novembre 1908, assigné Février, ainsi que Messager et Broussan, directeurs de l'Opéra, pour faire dire et juger qu'il avait le droit de s'opposer à la réception de la pièce par l'Académie nationale de Musique et à sa représentation sur cette scène, et ce, sous une astreinte de 10.000 francs par représentation;

« Attendu que se fondant sur un traité passé le 15 juillet 1906 entre Mæterlinck et Février d'une part, Heugel et Cie d'autre part, Messager et Broussan soutiennent que la propriété entière de l'œuvre aurait été cédée à ces derniers qui se trouveraient investis du droit d'éditer *Monna Vanna* et de traiter de sa représentation dans tous pays;

« Que dès lors, ils auraient pu eux-mêmes valablement acquérir d'Heugel et Cie le droit de faire représenter la pièce sur la scène de l'Opéra;

« Que Février se joint aux conclusions de Messager et Broussan;

« Attendu que Mæterlinck, par conclusions du 23 janvier 1909, soutient qu'en l'absence de Heugel et Cie, qui ne sont pas parties dans l'instance, le tribunal n'aurait pas à faire état du traité du 15 juillet 1906;

« Que subsidiairement, il lui demande de juger que ledit traité ne vise

que le droit d'édition et ne porte pas atteinte au droit de représentation des auteurs; qu'il conclut enfin à la condamnation solidaire des défendeurs au paiement de la somme de 100.000 francs à titre de dommages-intérêts;

« Attendu qu'aux termes d'un traité passé à Paris, le 15 juillet 1906, et versé aux débats par Mæterlinck et Février, ceux-ci ont déclaré céder à Heugel et Cie, sans aucune autre restriction ni réserve que celles spécifiées dans l'acte, la propriété pleine et entière pour tous pays de leur drame lyrique intitulé *Monna Vanna;*

« Qu'ils ont stipulé, qu'en conséquence de cet accord Heugel et Cie étaient subrogés dans tous leurs droits et acquéraient le privilège d'éditer, publier, graver, imprimer, vendre ou louer ledit ouvrage en partitions ou parties d'orchestre ou dans toute autre forme que ce fût, et aussi de le traduire dans toutes les langues et d'en traiter sans obstacle pour la représentation avec les théâtres de tous les pays, Mæterlinck se réservant seulement la publication du livret en texte seul;

« Attendu qu'aucune clause du traité ne réserve formellement aux auteurs le droit d'autoriser les représentations en France;

« Que les termes de l'acte sont précis et formels et ne prêtent à aucune ambiguité; que l'ensemble de ses dépositions fait ressortir d'une façon évidente la volonté des auteurs d'abandonner à Heugel et Cie tout à la fois le droit d'éditer l'œuvre et le droit de la faire représenter sur les théâtres de tous les pays;

« Attendu que Mæterlinck allègue que, par le traité du 15 juillet 1906, il n'aurait cédé que le droit d'éditer *Monna Vanna* et se serait réservé la faculté d'autoriser la représentation en France, en vertu de ce droit moral inaliénable et imprescriptible qui est de l'essence de la propriété littéraire et artistique;

« Mais attendu qu'un auteur peut incontestablement disposer, en faveur d'un tiers, de son droit de représentation qui constitue tout comme son droit d'édition un démembrement de sa propriété; qu'une telle cession n'a rien de contraire à la loi; que le seul privilège qui leur demeure propre, nonobstant toute aliénation, est le droit moral de contrôle et de surveillance qu'il conserve sur les productions de son esprit et qui lui permet de s'opposer à toute entreprise ayant pour résultat de compromettre l'intégrité de son œuvre et de trahir sa pensée; que vainement, Mæterlinck voudrait-il tirer argument de ce que, dans le texte du contrat, la clause autorisant Heugel et Cie « *à traiter sans obstacle pour la représentation avec les théâtres de tous les pays* », immédiatement l'autorisation de traduire l'ouvrage dans toutes les langues et en conclure que le droit de représentation concédé à Heugel et Cie serait uniquement limité aux pays qui ne sont pas de langue française;

« Que la phrase finale de l'article L, par lequel Mæterlinck se réserve la publication du livret du texte seul, est, de son aveu, absolument générale et s'étend à la France aussi bien qu'à l'étranger, qu'on ne saurait donner ainsi à la disposition relative au droit de représentation une portée restreinte qui est en contradiction avec l'esprit même du traité et la généralité de ses termes;

« Attendu que Mæterlinck soutient que la réserve faite des droits d'auteur en faveur des deux collaborateurs, le mandat donné à Heugel et Cie de fixer et de toucher en leur nom les droits leur revenant sur les représentations à l'étranger, la stipulation d'une commission de 10 o/o concédée à Heugel et Cie pour le recouvrement de ces droits, le pouvoir donné à ces derniers d'exercer les poursuites judiciaires en exécution des traités, lois et conventions et le partage par tiers entre les trois signataires du traité, des frais de poursuite, seraient exclusifs de toute idée de cession par les auteurs de leurs droits de représentation;

« Mais attendu que les parties ont pu valablement insérer dans le contrat des clauses ayant pour but, soit de réserver aux collaborateurs tout ou partie de leurs droits d'auteur, malgré la cession de la propriété pleine et entière de leur œuvre et augmenter ainsi le bénéfice qu'ils entendaient tirer de cette cession, soit de donner à Heugel et Cie tout mandat, à fin de les représenter, en conséquence du droit de propriété qu'ils lui avaient transféré, soit enfin de conclure tous traités au mieux des intérêts communs des parties;

« Que ces clauses particulières ne sont au contraire qu'une conséquence de la cession totale consentie par Mæterlinck et Février et n'ont d'autre but que de lui faire produire tous ses effets;

« Attendu que Mæterlinck et Février ayant, par le traité du 15 juillet 1906, cédé à Heugel et Cie leur droit de faire représenter *Monna Vanna* sur les théâtres de tous les pays, et notamment à Paris, Messager et Broussan ont pu valablement acquérir des concessionnaires l'autorisation de monter la pièce sur la scène de l'Opéra;

« Que Mæterlinck est donc mal fondé à s'opposer à sa représentation en revendiquant l'exercice d'un droit dont il s'est librement démis;

« Attendu qu'en raison de l'interprétation qui vient d'être donnée au contrat susvisé, il est sans intérêt pour la solution du litige d'examiner le surplus des concessions de M. Mæterlinck. »

L'HYGIÈNE DU VIOLON

VIIIe CAUSERIE

Jusqu'à quel point, dans quelles conditions, dans quel but J.-B. Vuillaume aurait-il fait chauffer ses bois avant de les employer, et dans quelle proportion aurait-il mis dans la circulation des instruments ainsi traités, voilà bien des points sur lesquels nous n'avons que de vagues idées. Il serait le bienvenu celui qui nous apporterait de tels éléments sur l'œuvre de ce luthier, œuvre qui nous apparaît sous un aspect particulier, dépouillée aujourd'hui des légendes que son habileté avait su créer, et privée de la réclame intense que lui prodiguèrent son gendre le violoniste Alard, et son ami Vidal.

En attendant les pièces de ce procès, qu'il me soit permis de faire quelques réflexions sur la question du chauffage des bois de lutherie, et à cette occasion de prouver l'inanité des accusations portées régulièrement par la concurrence jalouse, sur chaque confrère s'élevant un peu au-dessus du niveau. L'éternelle flèche empoisonnée : *Il emploie des bois chauffés! Il stérilise ses bois!* c'est la calomnie contre laquelle il est d'autant plus malaisé de se défendre, qu'elle est insinuée dans l'esprit de personnes peu averties. L'amateur et l'artiste capables de se faire une opinion motivée sont rares.

On est toujours disposé à croire celui qui vous dit : méfiez-vous de cet instrument, il est trop bon pour un instrument neuf ; il est probable qu'il *perdra* bien vite toutes ses qualités. Non seulement on accepte sans peine cette manière de penser, qui, à la rigueur, pourrait passer pour de la méfiance légitime, mais on la pousse jusque dans les dernières limites de l'absurde en choisissant un instrument mauvais, qu'on espère voir s'améliorer, soit par un usage prolongé, soit par une grâce spéciale réservée aux violons pauvres de son, identique à celle qui attend les humains pauvres d'esprit. Ce n'est pas tout ; on va encore plus loin dans le domaine de l'inconséquence : on acquiert un instrument vieux de cinquante ou de cent ans, dur, revêche, sonnant le bois, comme au premier jour. Qu'espère-t-on obtenir d'un tel entêté ? A-t-on la prétention d'opérer dans son existence le miracle que n'ont pu obtenir deux générations après un siècle de patience et d'efforts ?

L'esprit humain a de ces tours qui déconcertent : se méfier d'un instrument neuf parce qu'il est bon, sous prétexte qu'il pourrait décliner, acquérir un instrument vieux ou neuf, mais mauvais, dans l'espoir de l'améliorer, c'est mettre de la piquette en cave avec l'idée d'en faire un excellent clos de Vougeot.

Pour en revenir à Vuillaume, il se peut qu'il ait à un moment de sa carrière, employé des bois chauffés dans le but d'en étudier la sonorité. Dans ce cas, il a vite pu se convaincre qu'un bois *chauffé a perdu toute sonorité.* Ce bois est mort. Le son en est mat, pauvre, sans qualité, ni timbre, ni volume. Or Vuillaume était trop intelligent pour s'obstiner dans une voie où il aurait eu tout à perdre. Si l'on ajoute qu'à cette époque, on pouvait acheter de vieux bois par wagons, et nous savons qu'il en acheta, mais ne leur donna pas la préférence sur des bois modernes, séchés à l'air pendant quelques années, nous aurons acquis la certitude que ce n'était pas pour bonifier la sonorité de ses instruments qu'il aurait fait chauffer ses bois. Je croirais plus volontiers qu'au début de sa carrière, pauvre d'argent, peu riche en artifices, il n'avait pas encore trouvé le procédé de teinture, qui, dans les imitations faites de sa main, a pour double effet de vieillir le bois dans les parties dénudées, et d'adoucir la crudité des colorants là où se trouve du vernis. Il lui fallait à tout prix vieillir rapidement n'importe quel bois, et le chauffage était le seul moyen immédiat qu'il connût pour arriver à son but. Peut-être l'employa-t-il à ce moment.

Je dirai en passant que Vuillaume signa sur le tard des instruments qui furent non pas chauffés, mais moulés, c'est-à-dire dont les voûtes furent établies artificiellement par la presse et non creusées à la gouge. J'ajouterai, sans essayer d'approfondir la question, que ces instruments me paraissent appartenir à la catégorie de ceux qu'il fit faire à façon, et qu'ils furent ainsi fabriqués très probablement à son insu.

Donner avant de vernir un ton doré qui, sans masquer les veines du bois, permette d'employer des vernis colorés à reflets comme on les voit sur les antiques, voilà le problème que la lutherie moderne a toujours cherché à résoudre, même pour les instruments à bas prix. Elle s'en est toujours bien plus préoccupée que de la sonorité ; les marchands savent trop bien que l'oreille exercée est rare, et que c'est plutôt par la *vue* que l'acheteur entend.

A ce propos, je dois signaler un procédé qui fut employé dans ce but pendant fort longtemps à Mirecourt et ailleurs. Je veux bien croire qu'il est actuellement abandonné et que personne ne s'en sert plus : c'est le *bichromatage.*

On fait une dissolution très concentrée de bichromate de potasse dans de l'eau bouillante. Puis avec un large pinceau on en passe une ou plusieurs couches sur le violon en blanc. Dès l'abord le bois prend un ton jaune cru, puis à la lumière et en séchant, ce ton brunit, et finalement il imite assez bien l'aspect du vieux. Le bichromatage a encore l'avantage de faire valoir les ondes de l'érable : là où il n'y en avait presque point, elles apparaissent comme si les matériaux employés étaient de qualité tout à fait supérieure.

Jusqu'à présent cela est parfait. Seulement il y a un *mais :* les luthiers ou fabricants de lutherie ont l'habitude d'encoller la table avec de la gélatine

pour empêcher le vernis d'y pénétrer. Or le bichromate, dont la table est saturée, exerce sur la gélatine une action chimique utilisée par les préparateurs naturalistes : tout le monde sait qu'une partie animale quelconque, macérée dans une dissolution de bichromate de potasse, est convertie en quelques jours en pierre, et se conserve indéfiniment à l'air.

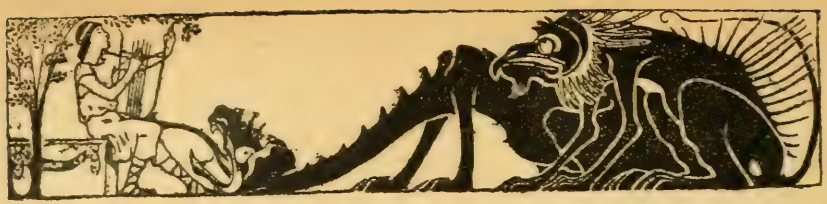
Qu'arrive-t-il pour le violon ? Plus on le joue, plus on l'expose à la lumière, et plus l'action du bichromate se fait sentir sur la gélatine dont la table est enduite, et en général sur les matières susceptibles d'être attaquées par le bichromate, et que le bois contient naturellement. L'instrument devient bientôt une pétrification et à mesure que le phénomène s'accomplit, la sonorité devient de plus en plus aigre, sèche et sifflante. De médiocre qu'il pouvait être, l'instrument est devenu irrémédiablement mauvais, et impropre à tout service.

Je suis certain que, parmi mes lecteurs, il en est un grand nombre, ayant assisté à la déchéance progressive de semblables instruments, sans se douter des causes qui l'occasionnèrent.

En résumé, je puis dire que si je crois à l'abandon du bichromatage pour les instruments de prix, je suis certain que le chauffage des bois, ou plutôt leur cuisson, ayant pour but unique de leur donner l'aspect de la vétusté, est un procédé de truquage employé uniquement pour les instruments de pacotille.

LUCIEN GREILSAMER.

(*A suivre.*)



LE MOIS

BACCHUS, opéra en quatre actes, paroles de CATULLE MENDÈS, musique de MASSENET.

L'absence de notre collègue Laloy m'impose l'obligation — assez dure — de présenter à nos lecteurs la dernière création de M. Massenet. Procédons par ordre.

Tout d'abord les interprètes: Mme Bréval reste plastique. Mlle Lucy Arbell articule singulièrement des notes qu'elle prend au fond de son gosier. Je la supplie d'aller chanter un jour devant l'appareil photo-phonographique du Dr Marage. Nous aurons là de précieux graphiques. M. Muratore, plus beau que jamais, donne de l'allure à son personnage, et des distractions aux figurantes. M. de Max est émouvant dans son décolletage. Mlle Zambelli bondit comme un homme; les honneurs de la soirée ont été pour elle.

Passons aux décors. C'est ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre. Non pas que toute convention en soit bannie. L'ami Jean d'Udine trouverait encore à exercer ici son coup d'œil vengeur. Mais l'ensemble est assez renouvelé. Les grands panoramas, les temples blancs, les forêts aveuglantes de couleur et de lumière, tout palpite pour la joie des yeux. (Il faut bien se rattraper sur quelque chose!) Le ballet surtout et la grande mise en scène du II peuvent compter parmi ces instants d'agréable surprise, dont l'opéra n'est plus avare depuis la nouvelle direction.

Enfin le libretto. Je ne devrais pas avoir à écrire ce vilain mot, presque infamant aujourd'hui, surtout pour un wagnérien comme M. Mendès. Aucun autre ne saurait cependant convenir à cette intrigue saumâtre. Si jamais une action théâtrale imaginée par un littérateur a été vaine, c'est bien celle-ci. Il n'est vraiment pas nécessaire d'être Grec et de s'appeler Bacchus pour s'offrir une croisière en Inde, rencontrer à la première escale une compatriote en panne, et tomber ensuite dans les filets amoureux d'une princesse exotique. Les bonzes, les singes et les joyeux fêtards couronnés de pampre n'ajoutent rien à la réalité psychologique de ce fait divers.

Que l'Opéra est malchanceux! Une malédiction pèse sur lui. Comment! Voilà un mythe vigoureux qui a traversé les siècles, depuis la vieille Egypte jusqu'à Fallières, pour nous transmettre le souvenir des premières manifestations mystiques de l'humanité? Voici d'autre côté un poète effervescent,

M. Massenet

porte-lyre agité du symbolisme, disciple dionysaque de toutes les concupiscences modernes. Et cette rencontre nous vaut une soirée d'ennui, de mortel ennui! Bacchus et Catulle trouvent moyen de laisser notre esprit, notre cœur et nos sens dans l'état de complète frigidité! Cela tient du prodige.

Et la musique; si nous n'en parlions pas? Par quel bout faut-il prendre cette partition pour en discerner le mérite? J'avoue ici ma grande incompétence. C'est évidemment de la musique, puisque l'orchestre et les voix nous font entendre le langage des sons auquel nous sommes accoutumés. Le tout s'enchaîne normalement. Les contrastes dynamiques n'y font point défaut. Certains rythmes, surtout celui de la valse lente, s'y manifestent clairement. J'ai même pu découvrir, sur la foi du livret, des cris d'animaux habilement imités, et une lapidation où le rôle de la batterie servira plus tard d'exemple dans les traités d'orchestration. Mais la raison d'être de ces manifestations, pendant quatre longues heures, m'échappe absolument.

D'autres que moi prononceront des mots vengeurs et tomberont de toute la force de leurs épithètes sur M. Massenet. A quoi bon? S'il y a des gens qui aiment entendre *Bacchus,* qu'ils aillent l'écouter. Ils feront plaisir à M. Messager.

Une remarque pourtant. Il me semble qu'une œuvre de ce genre, tout en décoration, en figuration, et parée de musique accessible à tous, parce qu'essentiellement neutre, serait à sa place dans un de nos grands music-halls. Ne vous récriez pas! Je crois très sincèrement, que l'opéra-ballet, qui fut à ses débuts un divertissement de société, émigrera définitivement à l'Olympia, ou au Châtelet. Il s'y est déjà installé. Les revues à grand spectacle, avec leurs intrigues lâches, leur pompeuse mise en scène, sont beaucoup plus dans la tradition de l'Opéra, que les pièces montées dans le monument de Garnier. Elles offrent aux foules cet attrait particulier, qui rassemblait déjà les courtisans, dans la grande salle du Louvre, sous Louis XIII. Elles sont dans la vérité historique, et elles vivront. Tandis que passeront les *Monna Vanna,* les *Bacchus,* les *Aphrodite,* et tant d'autres témoins d'efforts mal compris.

Ce qui ne fera nullement tort, croyez-le bien, aux œuvres d'art épuré, à des œuvres comme *Tristan,* comme *Pelléas,* comme *Fervaal,* derrière lesquelles nous sentons palpiter le mystère, et l'incommensurable réalité de l'Etre. Bien au contraire, le partage mettra tout le monde d'accord. Puisqu'il y a des gens qui préfèrent l'art de pur agrément, et d'autres, qui accordent à la musique le prestige d'une religion efficace, laissez-les donc libres de choisir.

Ne venez pas opposer à ceux-ci la morale, à ceux-là le plaisir, pour pouvoir dire que vous ennuyez tout le monde.

Bacchus et sa légende orgiaque, traités par un sensuel, qui ne redouterait ni la musique, ni la police, peut offrir, du côté de Montmartre, la matière d'un affolant succès. Et le même *Bacchus,* représentant la Grèce conquérante, aux prises avec le renoncement boudhique, créerait, si l'on veut, quelque *Parsifal* inversé, dont *Ariane* pourrait être la Kundry.

Mais, ces deux solutions, l'Opéra les rend complètement impossibles chez lui. Mme Cardinal n'a rien d'une Ménade, elle ne connaît, des satyres, que

celui du Bois de Boulogne. Par contre, l'abonné des trois jours se moque de Boudha et de toute la mythologie. Et voilà pourquoi *Bacchus* et la « *reine Amélie* », viennent nous accabler, durant trois bonnes heures, de leurs histoires peu intéressantes. Joli résultat!

J. E.

Chronique des Concerts

LES CONCERTS SYMPHONIQUES NON DOMINICAUX

LES CONCERTS SECHIARI. — LES CONCERTS HASSELMANS. — LA SCHOLA CANTORUM. — LA SOCIÉTÉ BACH. — LA SOCIÉTÉ HÆNDEL. — LA SOCIÉTÉ NATIONALE.

Post-scriptum: Le Quatuor Capet. — Le Quatuor Luquin. — Le Quatuor Hayot. — Les séances de Mme Landowska, de Mlle Jeanne Dalliez, de Mlle Delhez, des Auditions Modernes, du Quatuor Lejeune, de M. Bouvet, de Mme Panthès, de M. Jacques Thibaud.

Longtemps le public parisien s'est contenté de ses concerts symphoniques du dimanche. Colonne et Lamoureux suffisaient à tous les besoins. La création de concerts symphoniques non dominicaux fait date dans l'histoire de la musique à Paris.

D'abord deux associations, celle des concerts *Sechiari*, et celle des concerts *Hasselmans* ont pris pour modèles l'association des concerts *Colonne* et celle des concerts *Lamoureux* ou *Chevillard*. Je veux dire qu'un esprit très éclectique préside à la composition des programmes; il ne s'agit pas de célébrer exclusivement le culte d'un grand maître; on emprunte à toutes les époques de l'histoire les chefs-d'œuvre les plus réputés.

Cependant l'association des *Concerts Sechiari*, fondée en 1906, a publié une sorte de manifeste dans lequel elle déclare s'écarter des habitudes reçues et accorder dans ses programmes une place considérable soit aux œuvres anciennes encore inconnues du public, soit aux œuvres nouvelles. Et en effet, depuis 3 ans, M. Sechiari nous a fait entendre des pages curieuses de *Rameau*, de *Hœndel*, de *Sibelius*, de *Liszt*, de *Wagner*, de *Chausson*, de *Bazelaire*, de *Gaubert*, de *Mozkowsky*, de *Tchaïkowsky*, de *Brahms*, de *Swendsen*, d'*Ivanow*, d'*Arensky*, de *Delune*, de *Liadow*, de *Vierne*, de *Borodine*, de *Moor*, de *Quef*, etc., qu'on ne joue pas dans les concerts du dimanche. Je note encore sur les derniers programmes: une sérénade pour instruments à cordes de *Mozart*, (*eine kleine Nachtmusik*) rarement exécutée, une *ouverture sur trois thèmes grecs* de *Glazounow*, les *Esquisses caucasiennes* d'*Ippolitow Ivanow*, l'ouverture *Le Barruffe Chiozzotte* de *Sinigaglia*, le *Ballet de Hulda* de *César Franck*, un *concertstück* inédit d'*Emmanuel Moor*.

L'intention est excellente. Mais il ne suffit pas de jouer du nouveau, de l'inédit ou de l'oublié; il faut savoir le choisir avec discernement. Or il me semble que M. Sechiari procède souvent un peu au hasard. Je suis frappé de l'abondance des pièces russes qu'il nous fait entendre. Les Russes sont terriblement prolixes. Pour quelques chefs-d'œuvre qu'ils ont produits, que d'ouvrages ennuyeux, et comme tout ce cliquant plus ou moins oriental nous fatigue vite! Rien de lassant, rien de monotone comme ces harmonies dites « amusantes » et « savoureuses » dont nos oreilles sont rebattues, et qui n'arrivent pas à dissimuler tout le vide d'une construction sans idées! A cet égard l'ouverture de Glazounow m'a cruellement déçu. M. Sechiari nous l'annonçait — un peu naïvement — au début de cette saison: « Quelques-uns seront étonnés d'apprendre qu'il existe un certain nombre de pièces soit orchestrales, soit vocales, qui, plus que centenaires, sont encore ignorées du public. » Pourquoi ne recherche-t-il pas ces pièces? Nous ne les voyons guère figurer à ses programmes! Et pourtant elles abondent. Craint-il d'empiéter sur le répertoire de la *Société Bach* ou de la *Société Hændel?* Quel mal y verrait-on? Et d'autre part, même en laissant de côté Hændel et Bach, pourquoi ne jamais nous donner de *Monteverdi,* de *Lulli,* de *Purcell,* de *Scarlatti,* de *Ph.-Em. Bach,* de *Haydn* (si délaissé aujourd'hui)? Et je ne cite que quelques très grands noms. La mine est inépuisable. Que de reconstitutions intéressantes de vieilles musiques il y aurait à faire, en ne prenant que ce qui est d'une valeur durable et universelle, et sans tomber dans le travers des érudits qui veulent tout exhumer! Il y aurait même une véritable histoire de la musique à constituer ainsi pour le public, à l'aide d'exemples; et des concerts d'orchestre ainsi organisés seraient d'un haut enseignement! Il faudrait s'inspirer de ce que fait la *Schola,* avec d'autres moyens, et pour un autre public évidemment moins averti. M. Sechiari a un bon orchestre; il a un auditoire fidèle qu'il a su attirer et retenir, d'autant plus facilement que le tarif des places est très bon marché (depuis 1 fr. et 2 fr.). Il a de l'autorité comme chef. Il pourrait prendre dans la vie musicale parisienne une place beaucoup plus importante que celle qu'il occupe déjà.

M. Louis Hasselmans, petit-fils de Joseph Hasselmans, directeur du Conservatoire de Strasbourg, et fils du harpiste professeur au Conservatoire de Paris, faisait déjà partie comme violoncelliste du *Quatuor Capet,* quand la carrière de chef d'orchestre le tenta. Il organisa en 1907 et 1908 des concerts symphoniques avec le concours de l'orchestre Lamoureux et eut le mérite de donner la première audition en France de la 8e symphonie de *Brückner.* Il vient de fonder cette année même une société de concerts symphoniques, dont les membres ont véritablement foi dans l'avenir de leur entreprise; car ils se sont engagés à participer aux exécutions de la saison et à 4 répétitions par semaine sans qu'aucune rémunération leur soit garantie tant qu'il n'y aura pas de bénéfices à partager. La première séance a eu lieu le 6 février 1909 avec le concours de MM. Ferruccio Busoni et Lucien Capet. Les programmes sont en général bien composés: on voudrait seulement qu'une part plus grande fut faite à la musique ancienne. J'ai entendu et écouté avec beaucoup d'attention le concert du 6 mars. Il débutait par l'ouverture des *Noces de Figaro* de *Mozart* jouées avec

finesse. Puis venait un prélude symphonique de *Marcel Tournier* pour *Résurrection*: de jolies sonorités, bien qu'un peu faciles; moyens dramatiques assez faibles, conclusion banale en forme d'apothéose. Puis Mme Marguerite Long vint jouer la gracieuse *Ballade* de *Fauré* avec une aimable virtuosité, mais d'un son sec, peu lié, et dur. Comme les sonorités chantantes deviennent rares chez les pianistes! L'exécution du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* manqua peut-être un peu de fantaisie. En revanche l'*Apprenti sorcier* fut enlevé avec beaucoup de verve et d'entrain. Mais pourquoi M. Delmas nous infligea-t-il ensuite une si pénible exécution de l'air de la *Création* de *Haydn?* Cet air est charmant; mais il demande à être chanté. Or M. Delmas n'est à aucun degré un chanteur; il déclame admirablement ses rôles à l'opéra; il ignore tout de l'art du chant proprement dit; il est incapable de nuancer et de lier les sons; toutes ses notes sont émises avec la même force et détachées les unes des autres: la phrase douce de la deuxième partie de l'air, ainsi scandée et hachée syllabe par syllabe, était intolérable, d'autant que M. Delmas la termina quelques bons commas au-dessous du ton. — Je ne dirai rien de la *Symphonie en ut mineur* de *M. Saint-Saëns* dont je ne pense rien.

L'orchestre des concerts Hasselmans a sans doute des progrès à accomplir. C'est ainsi qu'au concert suivant, le samedi 3 avril, les violons se sont montrés bien faibles dans le prélude de *Lohengrin*. Mais tel quel, il a déjà de réelles qualités, et il arrivera à la sûreté qui lui manque parfois encore.

Son chef est excellent: il a la souplesse, la grâce, la délicatesse, la précision et en même temps la chaleur et la force: il se dépense peut-être encore un peu trop, et gagnera en autorité, quand il saura davantage se contenir.

L'orchestre Hasselmans accompagna le samedi 3 avril le pianiste *Galston* dans le concerto en *ut* mineur de Beethoven. Aux concerts du Conservatoire, aux concerts Chevillard, à ses deux récitals de la salle Erard, dans une belle séance de sonates avec le merveilleux violoncelliste *Casals*, partout ce jeune virtuose a soulevé l'enthousiasme par sa technique admirable et sa jolie sonorité. J'avoue cependant que je lui préfère infiniment nos pianistes français Blanche Selva, Risler, Cortot. Je ne fais aucune comparaison au point de vue de la technique, qui me paraît très secondaire; mais au point de vue proprement musical, quelle différence! Voyez ce que Risler ou Cortot savent faire de l'andante du *Concerto* de *Beethoven* en *sol!* Il y a là un art de chanter, de phraser, de graduer et de lier les sonorités que semble ignorer toute une école de virtuoses, en commençant par l'étonnant *Busoni*, si extraordinaire à tant d'autres points de vue! Personne ne veut en convenir. Il est entendu que tout grand virtuose est *parfait;* qu'il a tous les dons à la fois. Il faut cependant faire les distinctions nécessaires.

Alfred Cortot nous a donné en deux séances, avec le concours de l'*orchestre Hasselmans*, l'audition intégrale des *Concertos* de *Beethoven*. J'ai assisté à la deuxième séance qui comprenait les concertos en *sol* majeur et en *mi* bémol majeur et la fantaisie pour piano, orchestre et chœurs. Trois concertos dans une même soirée! un tel programme pourrait effrayer

les auditeurs les moins timides. Eh bien! la soirée parut courte. Quelle admirable musique et où la virtuosité se fait si bien oublier! L'orchestre Hasselmans fut à la hauteur de sa tâche; je ne tiens pas compte de quelques petites imperfections; le sens des œuvres était rendu avec netteté, ampleur, et conviction. Tant d'orchestres ne se donnent plus la peine de jouer quand ils *accompagnent* un concerto.

Cortot nous présenta un Beethoven parfois un peu trop français, trop nerveux, mais âpre et ardent à souhait, et il rendit souverainement la grandeur de ce début du concerto en *mi* bémol majeur, qui me fait toujours penser au *Réveil de Brünnhilde* dans *Siegfried.* La *Fantaisie avec chœurs* manquait de chœurs: un double quatuor vocal était impuissant à lutter du fond de la scène contre le piano et contre l'orchestre. Cette œuvre si vivante et si colorée y perdit beaucoup de sa variété et de son éloquence.

A côté des associations symphoniques *Sechiari* et *Hasselmans,* les concerts d'orchestre de la *Schola Cantorum* prennent une place tous les jours plus importante. Autrefois c'étaient de simples exercices d'élèves à la Schola même, tout au bout du quartier latin, à mille lieues du Paris élégant. Cette année la Schola donne ses auditions à la *Salle Gaveau* en plein centre mondain. Elle nous apporte là des programmes historiques dont elle a eu l'initiative et dont elle semble conserver le privilège, au moins pour la variété: car elle nous fait entendre après l'*Issé* de *Destouches,* l'*Euryanthe de Weber* et elle couronne sa saison des concerts par l'exécution intégrale de la *Passion selon saint Mathieu* de *J.-S. Bach,* qu'elle fut obligée de redonner deux fois.

Pourquoi cette audition *intégrale?* J'avoue que j'admets bien volontiers les coupures dans une œuvre aussi longue, et dont quelques pages sont vraiment faibles, dont enfin les morceaux sont nettement indépendants les uns des autres et peuvent être facilement détachés de l'ensemble sans que la continuité de l'œuvre soit rompue. Il nous a fallu subir ainsi plusieurs *airs* bien ennuyeux, construits évidemment sans amour, sur des formules italiennes, et dont parfois le caractère *profane* détone au milieu de ce grand édifice religieux. Et les terribles reprises qui ne vous font pas grâce d'une note et prolongent indéfiniment le supplice! Lorsque Bach n'est pas sublime, ou délicieusement joli, il est bien agaçant! Il est d'ailleurs plus souvent joli que sublime.

Cette musique si difficile à présenter au public, était chantée en partie par des jeunes gens qui se sont acquittés de leur lourde tâche avec une ardeur et une adresse dont il y a lieu de les féliciter. Mlles Fernande Pironnay, Anna Reichel, Malnory, et Claire Hugon ont de jolies voix et sont de bonnes musiciennes. M. Gibert a soutenu avec vaillance et souplesse le rôle de l'Evangéliste: il devrait bien se défaire de certaines prononciations trop méridionales. Un débutant fit tache dans l'ensemble: sa voix n'est pas encore suffisamment posée; il ne manque pas d'intelligence (ni même d'autorité), mais il eut d'étranges sonorités parfois! Les « jeunes » étaient soutenus par quelques-unes des « gloires » de la Schola: Mme Marthe Philip, MM. Gébelin et Louis Bourgeois qui eurent de très bons moments. Le violon solo de M. Claveau fit merveille. J'aimai moins un autre violon solo, celui du deuxième orchestre. — Dans cette exécution il y eut une minute

sublime vers la fin de la première partie. La salle éclata en applaudissements enthousiastes, M. Vincent d'Indy ne voulait pas saluer; mais comme les applaudissements menaçaient de s'éterniser, il finit par se retourner vers le public, et d'un geste à la fois simple, charmant et digne, il mit la main sur la partition de Bach; c'était le vieux maître seul qu'il fallait remercier.

C'est la Schola Cantorum qui a eu l'honneur de faire pénétrer à Paris le culte du grand Bach. Ce culte est célébré maintenant dans bien des chapelles, mais tout particulièrement par la *Société Bach* et par *M. Gustave Bret,* son directeur. C'est une entreprise audacieuse d'organiser tous les ans une série de concerts uniquement consacrés à l'exécution des œuvres d'un seul auteur, fût-il le plus puissant génie du monde. Comment trouver, pour une longue suite d'auditions forcément un peu monotones, un public fidèle? Le fait est que la *Société Bach* a trouvé ce public. Décidément aujourd'hui l'érudition se mêle à tout: les gens du monde veulent connaître *intégralement* leurs auteurs, et c'est très *sérieusement* qu'ils vont *s'instruire* au concert.

La dernière séance à laquelle j'ai assisté était particulièrement sévère: quatre cantates au programme! M. Bret n'avait pas même eu l'indulgence de nous accorder un divertissement purement instrumental. De ces quatre cantates, il est vrai, l'une, mutilée, n'était représentée que par un double chœur (*Nun ist das Heil,* n° 50). J'ai toujours la même impression quand j'entends du Bach. Je suis frappé de l'inégalité de ses compositions! Comment un si beau génie pouvait-il si souvent sommeiller? Je crois qu'il écrivait au courant de la plume, qu'il se fiait à sa science, qu'il était pressé par la nécessité de produire surabondamment, et qu'il manquait d'esprit critique. Peut-être ne voyait-il dans la musique qu'une habileté toute formelle; le hasard fit qu'il avait une âme et qu'il l'exprima souvent.

Les interprètes de ce cinquième concert nous venaient d'Allemagne, puisqu'il est dit que le public ne se dérangera pas s'il ne lit sur l'affiche que des noms français. Mme Tilly Cahnbley-Hinken, soprano, de Dortmund, a une voix un peu dure et un peu aigre, une expression parfois exagérée qui s'accompagne d'une mimique de mauvais goût; mais enfin elle chante assez musicalement; son exécution est le plus souvent correcte et soignée. M. Fritz Haas, basse, de Karlsruhe, est un grand diable, fort gêné de sa taille, mais fort adroit de sa voix. La voix malheureusement est enrouée, sans corps et sans timbre, et les passages de force n'ont aucun accent tandis que les douceurs tombent dans la mièvrerie. Nous avons assisté à des soirées plus brillantes. M. Bret conduisait avec son souci habituel du rythme précis, du juste phrasé, et du fondu des nuances. On souhaiterait parfois plus d'émotion, plus de chaleur, plus de vie dans ses exécutions: à rapprocher de l'idéal catholique et latin l'art de Bach, on finit par en fausser l'interprétation; cet art, parce qu'il s'enferme dans des formes savantes et s'éclaire d'intentions descriptives, peut paraître au premier abord purement ornemental: mais sous ses dehors raffinés, sous l'enveloppe des figures trop ingénieuses, il cache le mystère d'un instinct puissant, naïf, maladroit et rude qui seul fait sa véritable grandeur. C'est cet instinct qui guide son

chant quand il nous émeut, non sa science de la musique et de la peinture musicale; car, cette science, il la partage avec tous les médiocres, ses contemporains, et seul il s'élève au milieu d'eux de toute la hauteur de sa foi et de toute la force de son cœur.

La jeune *Société Hændel,* fondée cette année même par MM. *Borrel* et *Raugel,* est moins spécialisée que la Société Bach; elle ne se consacre pas exclusivement à l'exécution des œuvres de Hændel et dans son deuxième concert, sous la direction de M. Vincent d'Indy, les œuvres les plus intéressantes qu'elle nous a présentées étaient des vieux maîtres allemands du XVIIe siècle. Après le joli *concerto grosso* en mi ♭ de *Hændel,* les duo et chœur de son *Saül* et son *concerto pour harpe ou orgue* (1) en si ♭, dont le premier mouvement est d'un rythme sautillé si déplaisant, Jan Reder nous a chanté admirablement le splendide air d'*Erlebach: Meine Seufzer.* Le merveilleux *Dialogue du pharisien et du publicain* de *Schütz* fut présenté par les chœurs d'une façon très vivante, et M. Tournemire joua trois pièces d'orgue, dont une *chacone* de *Pachelbel* de toute beauté qu'il conduisit jusqu'à sa conclusion avec une ardeur et une puissance remarquables. La séance se terminait par l'émouvante cantate de *Buxtehude: Gott hilf mir.*

Le troisième concert était conduit par M. René Bhaton avec autorité et chaleur. Les œuvres de Hændel inscrites au programme étaient très supérieures à celles que nous avions entendues la fois précédente. Le *X^e concerto* pour orgue en *ré* mineur m'a plu infiniment; M. Bonnet l'a interprété d'une façon très souple, avec de jolies sonorités et d'un style très large. Le chœur final du premier acte de *Salomon* est délicieux. La sonate en *mi* mineur pour flûte et les fragments de la *Passion* m'ont paru plus faibles; mais le *concerto grosso* en *ré* majeur est fort curieux. — Mme Melno a chanté en excellente musicienne et le baryton Maurice Tremblay a fait grand plaisir.

La Société Hændel est animée d'un esprit excellent: elle a la jeunesse, l'enthousiasme: elle compose des programmes très agréablement variés; d'ici peu, n'en doutons pas, elle jouira de la vogue de son aînée, la Société Bach.

La *Société nationale de musique* a donné son concert d'orchestre à la salle Gaveau avec un programme copieux, mais d'un intérêt en général assez médiocre. Je n'ai pu entendre le premier mouvement de la symphonie de M. *Marcel Orban.* Mais pourquoi nous donner ainsi le tiers ou le quart d'une œuvre? Est-ce uniquement pour procurer à un élève ou à un débutant l'occasion d'entendre exécuter le dernier devoir de composition qu'il vient de terminer? Alors, inutile de convoquer le public. Mme Mayrand a chanté de sa voix si pleine et si profonde trois mélodies de *Pierre Bretagne,* dont la première débutait agréablement, dont la seconde d'un sentiment d'abord mélancolique puis âprement passionné donna une impression rare d'unité et de continuité, dont la troisième, joliment commencée, se perd dans la grandiloquence et la banalité. Le *Chevalier moine et les diables dans l'abbaye* de *Pierre Coindreau* témoigne d'une grande science de l'orchestration; mais la fantaisie est un peu lourde et l'esprit manque de naturel. Il y a quelque

(1) Pourquoi ce concerto n'a-t-il pas été exécuté par une harpe?

puérilité dans la recherche des timbres rares, et toutes ces chinoiseries finissent par ennuyer. Je n'avais plus d'oreilles pour écouter la *Toussaint* de *Henri Mulot.* Deux jolies mélodies de *Florent Schmitt,* bien chantées par Mme Lacoste, réveillèrent quelques instants mon attention; mais je renonçai à écouter le reste du programme, le poème symphonique de *D.-E. Inghelbrecht, Eginéa* (fragment du deuxième acte), par *Blanche Lucas*, et enfin la troisième partie de la *symphonie en la* de *Paul Le Flem* dont on disait autour de moi grand bien.

Le samedi 27 mars la *Société Nationale* nous conviait encore à entendre des œuvres nouvelles, de musique de chambre cette fois: une sonate de *Woollett, trois chansons de Bilitis* de *Marcel Pollet,* des *pièces espagnoles* de *Manuel de Falla* et un *quintette* pour piano et cordes de *Florent Schmitt.* J'avais su que le quintette de Florent Schmitt était considéré par les amis de l'auteur comme une œuvre de grande valeur et qu'il devait occuper notre attention pendant plus d'une heure (une heure cinq minutes exactement). Comme je ne suis pas capable d'écouter 2 heures ou 2 heures 1/2 de musique nouvelle sans perdre avant la fin tout sens critique, je sacrifiai les trois premiers auteurs du programme (je leur en fais toutes mes excuses) à M. Florent Schmitt, et je n'arrivai à la salle Erard que pour son quintette. C'est une très belle œuvre, d'un sentiment profond, d'une émotion sérieuse, et qui nous fait apparaître la personnalité de M. Florent Schmitt sous un jour tout nouveau. Je lui reprocherai cependant d'être trop longue, non parce qu'elle dure une heure et quelques minutes; le temps ne fait rien à l'affaire; mais parce qu'il y a quelquefois disproportion entre l'importance des idées et l'abondance des développements qui en résultent, ou que ces développements ne renouvellent pas suffisamment nos impressions, ou qu'ils sont conduits avec plus d'ingéniosité que de puissance. Il y a là un défaut qui se fait sentir vers la fin de chacune des trois parties. Il faudrait savoir admettre les sacrifices nécessaires. Le début de l'œuvre a une certaine parenté avec l'introduction du quintette de Franck; même opposition entre les accents passionnés du quatuor à cordes et la voix rêveuse du piano, enveloppant une tendre mélodie d'arpèges estompés. C'est la couleur de Franck aussi. Un beau solo d'alto (l'alto joue un rôle constamment très important et très heureux dans ce quintette) nous amène à l'allegro, dont l'alto encore expose le premier thème, très franc, très bien dessiné, tandis que le second thème apparaît bientôt après au premier violon dans le grave. Le développement est par endroits magnifique, et il est bien regrettable qu'il s'embroussaille un peu vers la fin. La deuxième partie est un adagio où deux motifs alternent, l'un émouvant et admirablement chanté tout d'abord par l'alto, l'autre descriptif, pittoresque, d'un effet très joli et très frais. C'est là que j'ai pensé au mot de Romain Rolland comparant la musique française à un fraisier sauvage caché parmi les ronces. Le troisième morceau après un court adagio sombre et bizarre, nous conduit au milieu d'une sorte de fête villageoise où les sonorités s'accrochent de mille manières déconcertantes, mais où règne la vie. L'intérêt languit un peu quand le deuxième motif de l'andante réapparaît soudain, ramenant la fraîcheur et l'ombre; puis c'est un joli effet de chant présenté à la double octave par le violon et l'alto; enfin une coda trop travaillée amène un peu péniblement la conclusion, que

MADAME CAPOY, *musicologue.*

j'aurais voulu plus simple et plus prompte. Je serais heureux d'entendre à nouveau cette œuvre incontestablement sincère et forte afin de contrôler la valeur de réserves que j'ai formulées sans avoir pu prendre connaissance de la partition ni avant ni après le concert. J'ajoute que le *Quatuor Touche* et M. *Dumesnil* ont été excellents.

Je viens d'énumérer les principales associations de concerts symphoniques non dominicaux, en y comprenant la Société Nationale qui s'occupe aussi de musique de chambre. Et l'on voit quelle place la musique d'orchestre occupe aujourd'hui dans la vie musicale de Paris. Une conclusion me paraît s'imposer : la division des domaines n'est pas établie d'une façon suffisamment nette, et d'inutiles concurrences se produisent. Toutes les sociétés existantes peuvent vivre sans se nuire : elles vivront d'autant mieux qu'elles sauront mieux définir leurs programmes, à la fois sans empiéter sur celui des autres et sans se restreindre à de trop étroites besognes. Pour le bien de toutes et pour celui de l'art, je souhaiterais notamment la réunion en un seul groupement des Sociétés Hændel et Bach dont les domaines se complètent si bien, et la différenciation plus nette des Concert Sechiari et Hasselmans, qui forment jusqu'à présent double emploi. Le domaine de la musique est assez vaste pour que chacun y trouve aisément son lot.

Post-scriptum. — J'ai réentendu le *Quatuor Capet* le 31 mars. La soirée débutait par le *Cinquième Quatuor* de *Beethoven :* ce n'est pas un de ceux que je préfère, et c'est un des plus difficiles à jouer, comme d'ailleurs les six premiers en général, où la part de la virtuosité est plus grande, et moindre celle du sentiment. Le *Quatuor Capet* m'a moins satisfait dans cette œuvre que dans les autres. Il m'a paru trop tranquille, un peu indifférent, sans brio dans cette musique toute en dehors, toute en surface. Le finale tout de même fut très net et très joli. L'exécution du *Huitième Quatuor* (et non du neuvième comme l'indiquait le programme) fut de beaucoup supérieure. J'ai beaucoup aimé le *molto adagio* simple, recueilli, dont le mouvement fut tenu invariable d'un bout à l'autre ; jamais peut-être je n'ai entendu le premier violon s'effacer ainsi, comme il le doit, devant le deuxième violon et l'alto, à partir de la fin de la huitième mesure, et ne pas trop enfler son crescendo à la quatorzième, de façon à ne pas dominer. Dans l'allegretto j'ai remarqué la présentation excellente du thème russe avec un peu de lourdeur, comme il convient, mais sans trop insister. L'interprétation du finale est évidemment discutable ; on peut le jouer plus vite ; mais dans ce mouvement un peu retenu, et avec le ralentissement des mesures 21 et 22, il a beaucoup d'allure. Les répliques à partir de la mesure 89 se sont enchaînées avec une rare perfection. Quant à la *Grande Fugue,* elle fut exécutée avec autant de clarté qu'elle peut l'être et j'ai particulièrement noté l'exécution du lié dans le thème :

La note était prise de la pointe de l'archet et répétée par une inflexion à peine sensible, du même coup d'archet léger mené rapidement de la pointe au talon sans appuyer. C'était excellent.

J'ai assisté à la séance du *Quatuor Luquin* du 29 mars et j'ai particulièrement écouté le quatuor à cordes de *Louis Dumas* dont je tiens à dire tout le bien que j'en pense. Ce n'est pas une œuvre surtout polyphonique : la recherche, pour elles-mêmes, des sonorités curieuses, des harmonies chatoyantes y domine. L'inspiration est d'un caractère sensuel et ardent. C'est méridional et même parfois oriental. Des images de désert, de caravanes, de danseuses mauresques passent devant les yeux ; tout cela indiqué dans une forme très pure et d'une touche très légère.

Le jeudi 8 avril le *Quatuor Hayot* jouait à la *Trompette* le même cinquième quatuor que quelques jours auparavant donnait le *Quatuor Capet*. Cette exécution m'a paru un peu improvisée ; le *Quatuor Hayot* y montra de la grâce, de la facilité, de l'esprit ; mais les traits du premier allegro étaient un peu brouillés ; le menuet fut pris dans un mouvement bien rapide à mon gré : il y perdait tout son charme languissant. Mais c'est surtout l'interprétation de l'andante varié qui me parut discutable. D'abord le thème ne fut pas présenté assez simplement : le *vibrato* n'était pas ici à sa place et l'opposition que marque si bien le Quatuor Capet entre le détaché des six premières mesures et le lié des deux dernières, était à peine indiqué. Les variations furent exécutées d'une façon brillante mais avec trop de recherche de l'effet dans les chutes de phrase. Le deuxième violon jouait un peu haut dans la troisième variation. Dans la quatrième, le mouvement ne fut pas tenu ; le premier violon pressait et semblait vouloir se débarrasser bien vite d'une variation trop peu ornée de traits. La cinquième variation, un peu arrachée et menée trop rapidement, manqua de grandeur. En revanche, le finale fut excellent. — M. Bourgeois dit après cela trois airs d'*Orfeo* en véritable artiste. M. André Salomon exécuta *Prélude, Aria et Finale* très correctement, mais sans charme, sans émotion, avec des sonorités bien sèches. Pourquoi cette rapidité dans la terminaison du trille à la fin majestueuse du prélude ? Pourquoi les deux mains frappent-elles si souvent les accords l'une après l'autre, même quand il n'y a pas d'écarts gênants ? Dans l'*Aria*, toute la dernière page, si mystérieuse et si poétique, fut jouée beaucoup trop fort. Du reste le public de « la Trompette » n'aime pas cette musique : « Que c'est ennuyeux, ce morceau ! » disaient mes voisins, et ils n'avaient pas l'air de le connaître. J'espère que ce n'est pas la première fois qu'on le joue devant les « Tubicoles ».

Il ne me reste plus de place pour parler de bien d'autres séances intéressantes qui ont eu lieu ces temps derniers. Je n'ai su que *Mme Landowska* donnait un concert que le lendemain de la séance. On m'a dit qu'il avait été très réussi : j'en suis certain et j'aurais été heureux d'applaudir, une fois de plus, au piano et au clavecin, le talent si souple, si délicat, si exquis de notre érudite collègue. On m'a dit aussi le plus grand bien du concert de harpe chromatique qui a eu lieu le 2 avril chez Pleyel, et dans lequel *Mlle Jeanne Dalliez* a fait entendre des pièces de Rameau : ces pièces sont celles que Rameau a publiées en trio sous le titre de *Pièces en Concert* mais dont il existe à la Bibliothèque Nationale (en manuscrit) des parties pour quin-

tette à cordes et harpe; ces parties sont contemporaines de Rameau, et on les a copiées pour l'exécution du 2 avril. Je veux au moins signaler les séances qu'organise au *Lyceum Mlle Delhez*, les *Auditions modernes* instituées par *M. Paul Oberdœrffer* qui nous fait entendre tant d'œuvres nouvelles, les séances historiques du *Quatuor Lejeune*, et celles de *M. Charles Bouvet*. J'aurais voulu également assister aux Récitals de *Mme Panthès* et aux deux concerts de *M. Jacques Thibaud*. Mais il faut bien se réserver quelques soirées de silence, si l'on ne veut pas étouffer complètement en soi la faculté précieuse de juger.

PAUL LANDORMY.

LA SAISON D'OPÉRAS ET BALLETS RUSSES

Une nouvelle et importante saison de représentations lyriques russes, suite et conséquence des beaux festivals qui révélèrent, il y a un an tout juste, *Boris Godounow* aux Parisiens, commencera mercredi prochain, 19 mai, au théâtre du Châtelet, grâce à l'infatigable initiative de M. Serge de Diaghilew qu'entoureront tous ses collaborateurs de l'an dernier.

Cette saison, dont le programme est aussi attrayant que copieux, sera consacrée non seulement à l'opéra, mais au ballet; et ce n'en sera pas la moindre attraction que la présence de ces incomparables danseurs et danseuses solistes, comme de tout le corps de ballet des théâtres russes.

On sait à quel point l'art de la danse est aujourd'hui négligé en France comme dans presque tous les autres pays. Et ce sera une véritable révélation que le style, la virtuosité, l'unité parfaite de ce ballet russe. En Russie, en effet, la grande tradition de l'époque classique a été scrupuleusement conservée grâce aux écoles impériales de danse où les élèves entrent fort jeunes et restent internes durant plusieurs années, ne sortant qu'une fois leur éducation technique parachevée, pour être placés selon leurs aptitudes dans les théâtres impériaux. L'intelligente et rigoureuse discipline, dont on peut apprécier les effets en voyant à quel degré de perfection les chœurs qui jouèrent dans *Boris Godounow* étaient parvenus, fait là aussi son œuvre, et aujourd'hui, les ballets russes ne craignent aucune rivalité.

Outre la danse classique de caractère traditionnel, les « pointes », les « fouettés », régal des spécialistes, on goûtera le résultat des préoccupations toutes modernes d'harmonie et de plastique qui guident aujourd'hui certains artistes de la danse, comme le maître de ballet Michel Fokine et les metteurs en scène de plusieurs œuvres récentes, telles que le *Pavillon d'Armide* de M. Tchérépnine; et enfin les danses orientales au caractère si particulier, comme celles dont la musique au quatrième acte du *Prince Igor* est déjà populaire en France, comme les *Danses Persanes* de la *Khovanchtchina* de Moussorgsky, la *Lesghinka* de *Rousslâne et Ludmila*, les danses nationales russes, Hopak, Trépak, Kosatchok, etc.

Les danseurs et danseuses sont les meilleurs des troupes de St-Pétersbourg et de Moscou: les fameuses ballerines Pavlova, Karsavina, Féxorova, Baldina, les premières danseuses Smirnova et Alexandra Feodorova, MM. Ni-

jinsky, Morakine, Koslow, Bolm, Monakhow, M. Fokine, maître de ballet, etc. Quatre ballets de genres différents seront exécutés: le *Pavillon d'Armide, Cléopâtre, Les Sylphides* et *Le Festin,* ce dernier uniquement composé de danses slaves ou orientales.

La troupe d'opéra comprend, outre MM. Chaliapine, Smirnow, Kastorsky, Charonow et Mme Pétrenks qui furent parmi les protagonistes de *Boris Godounow,* Mme Félia Litvinne, Mme Lipkovska, un soprano dont on dit merveilles, et le ténor Damaew qui vient de faire en Russie d'éclatants débuts.

La *Pskovitaine* (ou *Ivan le Terrible*) de Rimsky-Korsakow, le premier acte de *Rousslâne et Ludmila* de Glinka et l'acte polovtsien du *Prince Igor* de Borodine sont inscrits au programme des représentations.

Le choix du premier opéra de Rimsky-Korsakow et à coup sûr du plus dramatique est heureux non seulement pour l'intérêt scénique de l'œuvre (Chaliapine et les fameux chœurs moscovites y jouèrent des rôles considérables), mais aussi pour sa valeur musicale: Rimsky-Korsakow s'est attaché là à composer une partition sobrement dramatique et imbue de cet esprit réaliste que l'on admire chez Dargomyjski comme chez Moussorgski dont il était, à l'époque où il écrivait sa *Pskovitaine,* le camarade de tous les instants. On peut la considérer comme une des plus significatives qu'il ait produites.

Inutile d'insister sur l'intérêt de l'acte du *Prince Igor* qui comprend les magnifiques *danses polovtsiennes.* Quant à *Rousslâne et Ludmila,* il convient de se réjouir tout particulièrement de cette occasion d'en connaître à la scène le premier acte déjà exécuté avec succès aux Concerts Historiques Russes que M. de Diaghilew organisa il y a deux ans. *Rousselâne et Ludmila,* une des œuvres russes les moins connues en France, est un complet chef-d'œuvre qui fut et reste l'évangile musical de la Russie entière, riche de musique fraîche, généreuse et originale, et qui mériterait de figurer à tous les répertoires, en bonne place parmi les classiques, à côté du *Freischütz* de Weber auquel elle s'apparente à plus d'un égard.

Ce compréhensif programme remportera certainement tout le succès qu'il mérite, un succès égal à celui de *Boris Godounow* l'an dernier.

M. D. C.

LETTRE DE LYON

La saison musicale de Lyon, qui vient de prendre fin, a été fructueuse en bons résultats. Je ne puis parler ici en détail de tous les concerts de cet hiver, mais voici les grandes lignes des programmes les plus intéressants qui donnent un aperçu des efforts considérables émanant de diverses initiatives pour la cause du Grand Art.

La *Société des Grands Concerts* a donné neuf séances d'abonnement, deux auditions populaires à prix réduits, et un concert pour l'inauguration officielle de la Stalle Rameau. La neuvième symphonie avec chœurs, de Beethoven, figurait à la première soirée; une nouvelle exécution en a été donnée à la dernière, et sous la direction de M. Witkowski, le chef-d'œuvre du maître de Bonn fut très heureusement mis en valeur.

D'une façon générale, du reste, M. Witkowski, en musicien profond, en artiste sincère, a apporté tous ses soins à l'interprétation des programmes, composés, comme on va le voir, avec grand éclectisme.

On a entendu les symphonies de Lalo, de César Franck, de Saint-Saëns, (*ut* mineur, avec orgue), de Chausson (*si* ♭), de Magnard (n° 3) et de Witkowski.

Cette revue de la symphonie française contemporaine était entourée des *Fêtes d'Hébé* (fragments avec chœurs) de Rameau, de la *cantate* « Wachet auf » de Bach, des ouvertures d'*Iphigénie en Aulide,* de Gluck, de l'*Enlèvement au sérail,* de Mozart, de la *Grotte de Fingal,* de Mendelssohn, de la *Fiancée de Messine,* de Schumann, et du *Roi Lear,* de Savard; des *Souvenirs,* et de *Wallenstein,* de d'Indy; des 6e et 8e *Béatitudes,* de Franck; de la *Mort d'Yseult,* et de l'*Enchantement du Vendredi Saint,* de Wagner; des *Nuages* et de l'*Après-midi d'un Faune,* de Debussy; du *Requiem,* de Mozart; du *Chant de l'Avent,* de Schumann, etc.

Parmi les principaux virtuoses engagés, je cite: Mlle Selva, pianiste (*Rapsodie basque,* de Borde, *Forlane,* de Chausson, *Fugue,* de Castillon,etc.), M. Risler (concerto en *sol,* de Beethoven, et *Poème symphonique,* de Pierné), M. Thibaud, violoniste (concertos en *mi* de Bach, et en *ré* de Beethoven), M. Hekking, violoncellite (concerto de Lalo). Parmi les chanteurs: MM. Plamondon, Frœlich, Mary, Reder; Mmes E. Blanc, Debogis, etc.

L'inauguration du grand orgue a été faite par M. Guilmant dont on connaît le grand talent. L'instrument n'a pas toutes les qualités d'un *orgue de concert;* pour employer les termes techniques, il manque un peu de *rondeur* dans les jeux de fond, de *finesse* dans les jeux de détail, et ses grandes anches sont *embouchées* comme pour un orgue d'église où un grand volume de sonorité est nécessaire.

M. Guilmant a tiré le meilleur parti possible de l'orgue de la Salle Rameau, mais M. Fleuret, a qui il fut confié plusieurs fois, parvint rarement à le rendre agréable pour l'oreille des auditeurs.

Quant à la Salle Rameau elle-même (pourquoi lui avoir donné le nom de Rameau, alors que nous avons eu au XVIIIe siècle de grands musiciens *vraiment lyonnais* comme Leclair, Marchand, etc.?), elle ne satisfait pas complètement les amateurs. Si l'acoustique est assez bonne, les lignes architecturales manquent d'esthétique, les dégagements sont insuffisants, et la capacité totale est trop restreinte pour les exécutants comme pour le public.

Dans le domaine de la musique de chambre, les séances de la Société *Pro Arte* (pourtant intéressantes) n'eurent qu'une vie éphémère. En revanche, furent suivis avec assiduité les trois concerts piano et violoncelle de Mme Yrigoyti avec M. Tett (sonates de Bach, d'Hændel, de Beethoven, Guy Ropartz, Saint-Saëns, Strauss, Grieg, Brahms et Bernard); les trois concerts du violoniste Rinuccini avec les pianistes E. Trillat et Delausnay (sonates de Mozart, Schumann, Witkowski, Dumas, Moor et Lazzari); les trois séances données pour la neuvième année par MM. Amédée et Maurice Reuchsel, Bay et A. Ticier (la première consacrée à la musique ancienne avec clavecin, quinton, viole d'amour et viole de gambe, la deuxième à Mendelssohn, la troisième à des œuvres modernes exécutées pour la première fois à Lyon et parmi lesquelles il faut mentionner le quatuor en *la* mineur de Th. Dubois, le

trio de Léo Sachs, et le beau concertstück pour violon de Maurice Reuchsel); enfin les récitals du pianiste Boucherle. Les autres séances de musique de chambre avec le concours d'artistes de passage (Boucherit, Ysaye, Pugno, Diémer) ont eu aussi du succès.

Au Grand Théâtre, il a été donné 163 représentations. Parmi les nouveautés: *Salomé*, de M. Mariotte (partition écrite avec de l'ingéniosité harmonique sur le même livret que la *Salomé* de Strauss), le *Prêcheur de Saint-Othmar*, de Kienzl, *Ariane*, de Massenet, la *Glaneuse*, de Fourdrain, et le *Vaisseau Fantôme*, de Wagner. Dans les reprises: *Louise, Carmen, Samson et Dalila, Manon, Lohengrin, Werther* et *Pelléas et Mélisande*.

L'ensemble de la troupe lyrique était assez homogène et comprenait quelques artistes de valeur, comme Mmes Claessens, Landouzy, César, de Mailly, MM. Swolfs, Grillère, Gaidan et Geyre. L'orchestre, sous la baguette de M. Ph. Flon, était à la hauteur de sa vieille réputation remontant à Georges Hainlt et à Luigini.

Ces quelques lignes montrent que le culte de la belle musique est fort en honneur à Lyon. Peu de villes de province peuvent rivaliser avec la nôtre.

S. D.

Lettre de Hollande

Notre saison théâtrale est en pleine activité. La célèbre cantatrice italienne, Mme Gemma Bellincioni, obtient partout un succès d'enthousiasme et ses représentations se donnent devant des salles absolument bondées. La grande artiste s'est fait entendre avec un succès hors ligne dans la *Tosca* de Puccini, *Thaïs* de Massenet et *Carmen* de Bizet. Elle doit nous quitter hélas pour le moment, en nous promettant de revenir la saison prochaine. Le Théâtre Royal Français nous a donné une première représentation de *Fédora* de Giordano avec Mme Simone d'Arnaud dans le rôle principal, en nous promettant la *Statue* de Reyer, *Henri VIII* de Saint-Saëns, *Madame Butterfly* de Puccini, *Les Pêcheurs de Saint-Jean* de Widor, *Les Armaillis* de Doret, *Thérèse* de Massenet, *Théodora* de Xavier Leroux et *Le Clos* de Silvez. Les représentations de Mme Sigrid Arnoldson ont eu lieu dernièrement comme toujours devant un public d'élite et avec un succès hors ligne. Son succès annuel s'est augmenté par les représentations de *Manon* de Massenet, dont elle a détaillé le rôle principal avec ce talent qui caractérise la grande artiste. On la revoit toujours avec un nouveau plaisir et elle reste toujours en Hollande l'enfant chéri du public.

Les concerts Mengelberg continuent à rester les clous musicaux de notre saison de concerts, et un public aussi nombreux que distingué ne cesse d'assister à ces belles auditions. A un des derniers concerts, on a donné avec un grand succès une fort belle exécution de la *Rhapsodie* de Brahms avec le concours de notre contralto Mme de Haan-Manifarges et de la Société Chorale Royale Cécilia sous la direction de M. Henri Vôllmar. La

belle œuvre de Brahms, fort bien exécutée sous la direction de Mengelberg, a donné lieu à des manifestations enthousiastes. Le prochain concert sera entièrement consacré à Mendelssohn avec la jeune violoniste Mlle Stefi Geyer comme soliste, qui jouera un concerto du maître. Parmi les solistes des autres concerts dirigés par Mengelberg, citons en premier lieu l'éminent pianiste Rachmaninoff, le célèbre violoniste Fritz Kreisler, le baryton wagnérien van Rooy, la charmante violoniste Elsie Playfair et la chanteuse Elena Gerhardt.

L'Opera-Vereeniging d'Amsterdam vient de donner, de même que l'année dernière, sous la direction de M. Hildebrandt de Mannheim, des représentations d'opéras allemands, tels que *Tiefland* d'Eugène d'Albert et le *Mariage de Figaro* de Mozart.

Les concerts de la Société de Diligentia ont aussi repris leur cours, bien qu'ayant perdu une grande popularité et un grand nombre de souscripteurs, depuis le remplacement de Willem Mengelberg comme directeur, par Henri Viotta; l'affluence continuelle de solistes de tout premier ordre ne suffit même pas à remplir la salle de concerts; on dit même qu'il y a treize cents souscripteurs de moins sur la liste d'abonnements, que l'année dernière. Parmi les chanteurs qui se sont fait entendre à ces concerts, il faut citer en première ligne la célèbre cantatrice néerlandaise Mme Julia Culp et l'éminent ténor parisien M. Emile Cazeneuve; parmi les violonistes Mlle Stefi Geyer et M. Sebald; puis le pianiste parisien M. Risler et le violoncelliste Anton Stebbing, et en fait de déclamation le récitant M. Albert Vogel.

La Société pour l'Encouragement de l'Art Musical nous a fait entendre pour son premier concert l'oratorio *La Création,* de Haydn, avec le Residentie-Orchestre sous la direction d'Anton Verhey de Rotterdam, et comme solistes avec le concours de Mlle Filia Still, et de MM. Thomas Denys et Walter van Son. L'exécution de la *Création* a eu un beau succès, qui est monté souvent jusqu'à l'enthousiasme.

Le Residentie-Orchestre nous a donné deux concerts populaires sous la la direction de Henri Viotta, mais cet orchestre n'a pas encore dit son dernier mot.

Clôturons cette correspondance par l'annonce du succès obtenu par le drame lyrique *Die Versunkene Gloche,* de Heinrich Zöllner, représenté dans plusieurs villes par une troupe allemande, sous la direction du compositeur.

NEMO.

Lettre de Bruxelles

EDGARD TINEL

Edgard Tinel est né en 1854, à Sinaï, petit village de la Flandre orientale. Sa vocation s'affirma dès l'enfance. Son père, instituteur et organiste, prit le premier soin de son éducation musicale.

Il fut ensuite élève du Conservatoire de Bruxelles, alors sous la direction de Fétis. A quatorze ans, il donne des leçons de piano. En 1872 et 73,

remporte les premiers prix de virtuosité ; en 1877, il obtient le prix de Rome, avec *Klokke-Roeland.*

Ces succès marquent les premiers pas vers la gloire future, mais ne lui apportent pas la fortune, ni même l'aisance. On le voit obligé, pour vivre et pour créer, de jouer, tous les soirs, en la baraque d'un bateleur.

Si je note ce détail de la jeunesse laborieuse du compositeur, c'est qu'il révèle un premier caractère de sa personnalité : à savoir, l'énergie, la ténacité persévérante, trait naturel au « génie » — fatal, comme on l'a dit.

A cette période de sa vie, l'artiste consacre la grande part de son activité et de son temps à l'étude aride des *classiques.* Il compose, d'autre part, et peu à peu, prend possession de son talent. Son inspiration s'oriente, s'élève et se vigorise.

Il met la main aux premiers grands ouvrages dont s'est illustré son nom. Vers 1884, il est atteint d'une affection grave, dont le traitement exige une dangereuse opération. En 1885, au moment même, où il entame *Franciscus,* il se sent repris de son mal : l'opération est à refaire. Mais le musicien trouve, dans sa foi lumineuse, la force de vaincre la douleur ; il achève l'œuvre commencée et, le dernier accord tracé, un *Te Deum* de gratitude, cri sublime, s'exhale de son cœur.

Il faut, ici encore, noter un trait d'histoire coutumière. Ces pages n'ont point trouvé, tout d'abord, d'éditeur. Tinel s'est, à ses débuts, comme ses frères en la Beauté, heurté à l'incompréhensivité des trafiquants de l'art. Il est vrai que l'indifférence bientôt fit place à l'empressement, après le triomphal succès de *Franciscus* en Allemagne, en Belgique, en Autriche, en Hollande, en Angleterre, et jusque par delà l'Atlantique.

On le voit, par la succincte biographie qui précède, Edgard Tinel a connu l'âpre lutte qui, prématurément, courbe les épaules, blanchit les cheveux et met, aux lèvres, l'indéfectible pli d'amertume et de souffrance. A présent, sa gloire rayonne d'un infrangible éclat ; son œuvre a connu les meilleures sympathies et les plus belles heures, aux communions des foules frémissantes ; sa carrière est couronnée d'honneurs, mais le nouveau directeur du Conservatoire de Bruxelles ne semble pas devoir oublier les années difficultueuses d'obscur et bon combat.

Un simple fait, au principe de sa carrière, témoigne des convictions chrétiennes du musicien. Au moment d'entrer en loge, en 1877, pour le concours de Rome, le jeune artiste n'emporta qu'un livre — et ce livre était *L'Imitation de Jésus-Christ.*

D'autre part le titre même des principaux ouvrages de M. Tinel dénonce l'apostolat : *Saint Franciscus, Sainte Godelieve, Sainte Catherine.*

Saint Franciscus, c'est la vie du « poverillo » d'Assise, « frère des fleurs et des oiseaux », « sublime insensé » comme disait Montalembert.

L'œuvre se divise en trois parties : 1° La vie de François dans le monde, son renoncement ; 2° Sa vie religieuse ; 3° Sa mort et glorification. Retenons les pages essentielles de cette partition qui commença, comme je l'ai dit, la célébrité du compositeur : « La ballade et le chant de la Pauvreté », l'ouverture symphonique de la deuxième partie, le cantique au Soleil, la mort du Saint, les chœurs.

Tout cela d'une orchestration large et pleine, aux sonorités de bronze, dans un style égal d'ampleur et de noblesse, en déploiement fastueux de couleurs, — grandiose toujours, d'un développement orchestral aux vastes arabesques, — enthousiaste, sincère.

Tinel a la vision d'un moine austère, parmi la paix claustrale d'une Foi hautaine, que visite une lumière de vitrail.

Le libretto de *Sainte Godelieve* présente moins d'intérêt. Mais la musique est d'une inspiration riche, et variée. Avec aisance et maîtrise, le musicien manie les ensembles, soutient les masses vocales.

« Le chœur des guerriers », au premier acte, est d'une allure martiale et vigoureuse. « Le chœur des pauvres », au deuxième acte, d'une admirable sérénité d'accent; enfin, il faut noter la « Glorification de l'héroïne », ample déploiement de toutes les forces orchestrales et chorales.

Les mélodies sont d'un dessin toujours pur, et d'expression supérieure. L'harmonie est sobre, large, savante, sans recherche de thèmes spéciaux, résolument classique.

Katharina (Sainte Catherine d'Alexandrie), représentée pour la première fois — ce 27 février — à la Monnaie, continue ces conceptions et ces tendances. C'est toujours la même forme classique qu'affectionne M. Tinel, la même harmonie sobre, bellement sonore, la même inspiration religieuse, la même prédominance des chœurs, savamment dirigés, d'une admirable écriture.

Le sujet est tiré d'une des plus belles légendes chrétiennes.

Le premier acte nous montre la princesse en son palais, rêveuse, indifférente aux sollicitations de ses compagnes et de ses adulateurs. Une vision et l'anachorète Anatias lui disent sa divine mission.

Elle va proclamer sa foi devant l'empereur Maximin, dans le temple de Sérapis, où le peuple sacrifie aux faux dieux. Sa parole convertit les sages et la cour elle-même. Emprisonnée et vouée au supplice, sa mort édifiante suscite des miracles. — Et elle s'élève vers les cieux, aux hymnes de triomphe des chrétiens. Le chœur initial, avec son accompagnement en triolets, l'air de Catherine, et le final du premier acte, « la fête païenne », « les louanges des chrétiens parmi les cris de mort de la foule », d'un grand effet dramatique, « la poétique scène du cachot », d'où l'on entend les voix célestes, « l'imprécation sauvage de Maximin: O dieux ingrats », d'une fougueuse inspiration passionnée, et l'apothéose terminale, sont pages d'une transcendantale beauté.

Cette dernière œuvre, comme ses aînées, tient autant de l'oratorio que du drame. — On peut certes reprocher à l'auteur l'archaïsme de ses moyens — à une époque d'innovations audacieuses et d'impressionnisme. Mais, l'immortel Beethoven n'a pas connu les subtilités de notre ère, et pourtant... M. Tinel a le grand souffle; *Saint Franciscus, Sainte Godelieve et Sainte Catherine* forment une trilogie qui restera l'un des plus purs monuments de la musique sacrée.

Une nature exceptionnellement bien douée, une belle élévation de pensée, une science étendue et de labeur opiniâtre: telles sont les qualités maîtresses d'Edgard Tinel.

Comme je le disais dans une chronique précédente, son œuvre est

empreinte d'un mysticisme fervent et noble. — En notre siècle de matérialisme sensuel, et d'attristante banalité, il sut, en véritable prêtre laïque, faire œuvre spirituelle et religieuse. Peu nous importe sa croyance.

Il a trouvé sa forme d'art, alliant à la rigoureuse exactitude des mathématiques formules harmoniques, la nouveauté de son sentiment. Hanté par la mémoire austère et dominatrice, au loin des âges non encore révolus, du grand Jean-Sébastien Bach, il a pour ainsi dire rendu son style à la musique rituelle liturgique. Il a modifié l'oratorio.

Mais la fréquentation de l'immortel maître allemand, l'étude quotidienne des grands contrapuntistes de l'école polyphonique n'ont pas enlevé, à l'artiste, l'originalité de conception et d'idée.

Saint Franciscus, Sainte Godelieve et Sainte Catherine ont des accents personnels passionnés, qui en produisent l'action dramatique. Ils se différencient du vieil oratorio dont le fond était le récitatif, en ce sens que les longs récits sont remplacés par des mélodies — et c'est l'innovation même de Tinel, disciple de Hændel et de Bach, d'avoir mis en valeur, sur l'antique formule de l'école de Néri, les ressources plus modernes, y compris le *leitmotiv* lui-même des wagnériens.

La messe à N.-D. de Lourdes, les *Te Deum,* et les motets à la Vierge s'apparentent plus directement à la musique ecclésiastique, — tout en gardant néanmoins la note originale commune aux compositions de l'auteur.

Sous l'évidente — et ma foi! des meilleures — influence de Bach, M. Edgard Tinel a poursuivi la réforme du style musical religieux. En dehors de la manière, son œuvre est vouée au respect et à l'admiration de l'avenir, parce qu'elle est l'expression d'une âme grande au saint-office de la Beauté!

Edgard Tinel ne nous apparaît donc pas seulement la première personnalité musicale officielle de Belgique. Nous inscrivons son nom à côté des Paul Dukas, des Richard Strauss, des Paul Gilson, etc..., dans l'histoire de la musique elle-même, comme celui d'une figure d'avant-plan en la période transitoire — Wagner à Debussy — qui est notre moment.

RENÉ LYR.

1er *mars* 1909.

REVUE DE LA PRESSE

M. Charbonnel a donné dans le *Mercure de France* du 15 février 1909 un intéressant article sur *La Musique et la Renaissance de l'Inconscient.* M. Charbonnel est un disciple de M. Bazaillas, on le voit clairement à le lire ; mais son article est intéressant, pour le littérateur comme pour le curieux de musique. M. Charbonnel ne manque pas d'une certaine réflexion philosophique. Peut-être le reste lui viendra-t-il par surcroît.

Deux concertos pour violon de Haydn, demeurés pendant cent quarante ans ensevelis parmi des copies manuscrites entassées dans un local faisant partie des magasins de la maison Breitkopf et Hârtel de Leipzig, viennent d'être découverts. On connaissait leur existence, mais on les croyait perdus sans retour. L'un est en *ut* majeur, l'autre en *sol* majeur. Ils ont été composés entre les années 1766 et 1769, pour Luigi Tomasini, premier violon de la chapelle du prince Esterhazy. (*Le Ménestrel* du 27 février).

Il vient de disparaître, dans les premiers mois de cette année, deux périodiques qui ont une place dans l'histoire de la musique. Nous voulons parler de la *Neue Zeitschrift für Musik,* fondée en 1834 par Robert Schumann pour combattre les Philistins et pour s'opposer aux « formules démodées qui entravent l'essor de l'art et favorisent l'affadissement du goût », et du *Musikalisches Wochenblatt,* dont E.-W. Fritzsch, l'éditeur des écrits de Richard Wagner, avait fait, dès 1870, un journal d'avant-garde auquel les articles de M. Wilhelm Tappert donnaient une saveur toute particulière.

Dans *Musica* (Rome) du 21 février, un article de M. Guido Podrecca sur *Les Idées Politiques de Wagner et de Beethoven* (sic) et dans le numéro du 28 février un article de M. Giovanni Tebaldini sur *La Pensée sociale de Wagner et de Beethoven* (resic).

M. Arthur Pougin donne dans *Le Ménestrel* du 20 février la liste des titulaires des différents fauteuils de la section de composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts. La voici :

Fauteuil n° 1. — Méhul, nommé par le Directoire (1795) ; — Boieldieu (1817) ; — Reicha (1834) ; — F. Halévy (1836) ; — Halévy devint hors classe en 1854, ayant été élu secrétaire perpétuel de l'Académie, et son fauteuil fut déclaré vacant ; — Clapisson (1854) ; — Gounod (1866) ; — Théodore Dubois (1893).

Fauteuil n° 2. — Molé, acteur, nommé par le Directoire (1795) ; — Cherubini, nommé par ordonnance royale (1816) ; — Onslow (1848) ; — Henri Reber (1853) ; — Saint-Saëns (1881).

Fauteuil n° 3. — Gossec (1795). — Auber (1829) ; — Victor Massé (1871) ; — Léo Delibes (1884) ; — Ernest Guiraud (1891) ; — Paladilhe (1892).

Fauteuil n° 4. — Grétry (1795) ; — Monsigny (1813) ; — Catel (1817) ; — Paër (1831) ; — Spontini (1839) ; — Ambroise Thomas (1851) ; — Charles Lenepveu (1896).

Fauteuil n° 5. — Préville, acteur (1795) ; s'éloignant de Paris dans le cours de la même année, devient associé non résidant ; — Grandmesnil, acteur, élu en remplacement de Préville (1795) ; — Berton, nommé par ordonnance royale (1816) ; — Adolphe Adam (1844) ; — Hector Berlioz (1856) ; — Félicien David (1869) ; — Ernest Reyer (1876).

Fauteuil n° 6. — Monvel, acteur (1795) ; — Lesueur, nommé par ordonnance royale (1816) ; — Carafa (1837) ; — François Bazin (1873) ; — Massenet (1878).

L'on sait que M. Fauré vient de succéder à Reyer.

M. Arthur Pougin étudie dans *Le Ménestrel* du 20 février *la mise en scène à l'Opéra en* 1766, d'après la mise en scène de la *Sylvie* de Laujon.

M. Rutland Broughton a publié dans les derniers numéros du *Musical Standard* une série d'études que je recommande aux traducteurs. Cela est intitulé *Mind in Music,* et nous n'avons rien de semblable dans notre littérature musicologique. (Admirez la sonorité de *Musicologique !*)

Dans *The Musical Times* du 1er mars, un article biographique sur le compositeur S. Coleridge-Taylor, suivi du catalogue de ses œuvres.

Dans le *Monthly Musical Record* (derniers numéros) articles sur Verdi, bons et charitables. Le 1er mars, note sur *Les Caractéristiques de la Mélodie Anglaise* (étrange, évidemment, disait Paphnuce !)

On s'est demandé parfois d'où vient le nom de Bartholdy, ajouté à celui de Mendelssohn. Une lettre, inédite jusqu'ici, paraît-il, vient d'être publiée dans le *Daily Telegraph* et fournit quelques détails à ajouter à ce que l'on savait. Elle est adressée par Abraham Mendelssohn à son fils Félix et avait été communiquée à M. Joseph Bennett par le petit-fils du compositeur, M. Albrecht Mendelssohn-Bartholdy, professeur de droit à Wurtzbourg. Cette lettre fut écrite pendant la première visite de Mendelssohn à Londres. Abraham Mendelssohn s'étant aperçu que son fils Félix se faisait appeler simplement Mendelssohn, voulut lui expliquer pour quels motifs il avait adopté le nom de Bartholdy. Il lui fit connaître que son grand-père à lui s'appelait Mendel-Dessau, mais que son père changea ce nom en celui de Mendelssohn

(fils de Mendel), afin de rompre plus facilement avec son passé d'affaires, et de se libérer de ses relations avec les vieilles sociétés israélites. Il ajoutait que cela ayant réussi comme il l'avait espéré, lui-même se rendit compte que sa foi en la religion de ses ancêtres allait en diminuant et se résolut à changer de croyances et à faire élever sa famille selon les préceptes du christianisme; qu'enfin, pour donner plus de portée à la nouvelle orientation de sa vie, il avait désiré faire oublier le nom de Mendelssohn et l'avait remplacé par celui de Bartholdy que portait son beau-frère. — On peut penser qu'Abraham Mendelssohn se sentit un peu gêné quand il s'aperçut que son fils ne partageait pas entièrement sa manière de voir; il lui écrivit: « Avec une prévoyance minutieuse j'ai fait imprimer tes cartes de visite à Paris, à l'époque où tu étais à la veille de paraître en public et de te faire un nom; elles portaient: *Félix M. Bartholdy*. Tu ne parus pas vouloir entrer dans mes vues et alors je me montrai faible et n'insistai pas. J'espère maintenant que la présente lettre n'arrivera pas trop tard. Tu ne peux, tu ne dois pas t'appeler Félix Mendelssohn. D'un autre côté, Félix Mendelssohn-Bartholdy est trop long et ne saurait servir à l'usage quotidien. Tu dois donc choisir le nom Félix Bartholdy ». En fait, Mendelssohn ne se rendit point à ces raisons. Il était né artiste et les questions commerciales, déterminantes pour son père, n'avaient aucun empire sur lui. Néanmoins, par devoir filial et par affection, il usa d'un compromis. Sur ses compositions, et lorsqu'il donnait une signature, il prit le nom entier de Félix Mendelssohn-Bartholdy, mais il resta Félix Mendelssohn pour les relations courantes de la vie. Son talent et ses succès ennoblirent bientôt le vieux nom qu'avait pris son arrière-grand-père et lui conquérirent une célébrité. La statue qui a été érigée au maître à Leipzig, devant la façade du Gewandhaus, porte ces simples mots disposés ainsi:

FÉLIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY.

Le Musée Richard Wagner, à Eisenach, vient de se rendre acquéreur de la lettre suivante adressée, le 20 juin 1842, par le compositeur au docteur Gustave Kleman:

Monsieur, recevez mes meilleurs remerciements pour votre aimable accueil et pour l'intérêt que vous témoignez à mon faible talent. J'en ai été d'autant plus heureux que vous manifestez cet intérêt à propos d'un de mes ouvrages, *le Hollandais volant*, qui jusqu'ici a été incomparablement moins heureux, du moins près du public de Dresde, que mon *Anneau*, si brillant, il est vrai, bien qu'il y ait dans cette œuvre une originalité artistique plus haute; mais ce n'est pas là ce qui réussit à satisfaire la grande masse.

J'aurais bien désiré pouvoir m'entretenir de vive voix avec vous du vrai motif qui a provoqué votre aimable communication; mais comme je suis actuellement accaparé par le service le plus rebutant, il m'a été réellement impossible de vous rendre visite, et je suis obligé de vous donner brièvement une réponse par écrit.

Ma méthode de production dramatique, d'après laquelle je compose non seulement une musique, mais encore un drame musical tout entier, m'est devenue actuellement si naturelle, que non seulement je n'ai absolument pas pu me faire à l'idée de mettre en musique un poème dramatique étranger, mais que je reconnais pour l'avenir toute

l'importance de ce que je pourrai faire ainsi. J'ai acquis l'intime conviction que si en face des espèces d'opéras de notre temps doit s'élever encore une forme d'art, cela ne pourra se faire que dans l'union d'une seule et même personne du poète et du musicien.

Avec l'ancienne méthode, vous n'obtiendrez jamais, même dans le cas le plus favorable, ou qu'une bonne musique ou qu'un bon poème, mais jamais un vrai drame musical; de même qu'il m'est impossible de comprendre comment deux artistes produiraient une œuvre d'art. Dans le fait que j'ai conçu un sujet, qui n'est venu qu'à moi seul, que je le traite de telle façon que je ne puis plus distinguer moi-même où le poète travaille et où travaille le musicien, dans le fait qu'enfin j'achève mon œuvre sur les paroles et en tonalités qui m'étaient vaguement apparues à l'origine, ma puissance de production et surtout de production musicale trouve son fondement.

De plus, je suis si richement pourvu de projets pour l'avenir, qu'étant donné la perte de temps que coûte la composition d'un opéra, j'ai à craindre d'être obligé d'emporter avec moi dans la tombe maint projet non exécuté.

Que l'honorable poétesse, au nom de laquelle vous m'avez sollicité, veuille donc bien, au nom du ciel, ne pas considérer comme une marque de mépris de ma part le fait d'avoir repoussé d'emblée sa proposition si flatteuse.

Je trouverai, bientôt, j'espère, l'occasion de justifier de vive voix ma réponse à ce sujet. Dans cet espoir, je vous adresse, avec mes remerciements les plus cordiaux pour votre grande amitié, l'expression de mes sentiments fidèlement dévoués.

RICHARD WAGNER.

Dresde, 20 juin 1842.

Excusez, je vous prie, le *post-scriptum:* Hiller cherche un texte; l'honorable poétesse serait-elle disposée à se mettre en rapport avec lui?

Voici, d'après les journaux italiens, la liste des œuvres lyriques nouvelles qui ont été représentées sur les théâtres italiens au cours de l'année 1908, telle que la publie *Le Ménestrel* du 6 février:

1. *Un Colpo di fortuna*, opérette, de M. G.-B. Pollini (Sienne, janvier). — 2. *Il Monumento al Perugino*, opéra en 3 actes de M. Gaetano Tei (Pérouse, 8 février). — 3. *La Pupilla*, comédie musicale en 2 actes, de M. Giuseppe Mancini (Rome, à l'Association de la presse, 11 février). — 4. *L'Arrivo del Prefetto*, vaudeville, de M. Liviabella (Macerata, 13 février). — 5. *Terra promessa*, poème lyrique en 3 parties, de M. Arrigo Pedrello (Crémone, 18 février). — 6. *La Tradita*, opéra en 3 actes, paroles et musique de M. Luigi Camellini (Gênes, Politeama, 19 février). — 7. *Il Saltimbanco*, opérette, de M. Aristide Ferrerio (Bologne, th. Contavalli, 24 février). — 8. *La Principessa*, opéra en 3 actes, de M. Gaetano Capozzi (Turin, th. Victor-Emmanuel, 25 février). — 9. *Ieba*, drame lyrique en un acte, paroles et musique de M. Rodriguez Socas (Milan, th. Dal Verme, 25 février). — 10. *I Goliardi*, scènes lyriques en trois parties, paroles et musique de M. Giovanni Zagari (Mantoue, th. Social, 25 février). — 11. *Eidelberga mia!* opéra en 4 actes, de M. Ubaldo Pacchierotti (Gênes, th. Carlo-Felice, 27 février). — 12. *Ugo e Rambaldo*, opérette, de M. Alfredo Alessio (Arona, 27 février). — 13. *Le Campane*, croquis lyrique en 2 actes, de M. Antonio Corsini (Bari, février). — 14. *Cenerentola*, opérette en 3 actes, de M. Carmelo Costagnino (Bénévent, février). — 15. *Yvon*, opéra en 3 actes, de M. Francesco De Guarnieri (Trévise, th. Social, 1er mars). — 16. *Il Figlio del mare*, scènes lyriques en 3 parties, de M. Giuseppe Cicognani (Venise, th. de la Fenice, 1er mars). — 17. *Rose rose*, drame lyrique en un acte, de M. Edoardo Lebegott (Parme, th. Royal, 5 mars). — 18. *Jocelyn*, opéra en 4 actes, de M. L.-M. Tedeschi (San Remo, Casino, 20 mars). — 19. *Fausta*, opéra en 3 actes, de M. Renzo Bianchi (Florence, th. Verdi,

28 mars). — 20. *Rosa di Macchia*, nouvelle musicale en un acte, de Mme Elisabetta Oddone (Milan, Conservatoire, 29 mars). — 21. *Ester*, opéra en 3 actes, de Jole Gasparini (Gênes, th. Paganini, 4 avril). — 22. *I Clerici Vagantes*, opérette-ballet, de M. Settino Sardo (Messine, th. Victor-Emmanuel, 9 avril). — 23. *Rhea*, opéra en 3 actes, de M. Spiro Samara (Florence, th. Verdi, 11 avril). — 24. *La Violinata*, scènes bohémiennes en 2 parties, de M. Andrea Ferretto (Vicence, th. Verdi, 18 avril). — 25. *Don Chisciotte della Mancia*, opéra-comique en 3 actes, de M. Simone Besi (San Sepolero, 18 avril). — 26. *Fantasma*, scène dramatique, de M. Andrea Ferretto (Vicence, th. Verdi, 24 avril). — 27. *I Decurioni*, opéra-comique en un acte, de M. Luigi Preite (Giovinazzo, 5 mai). — 28. *La Notte di Natale nelle Catacombe di Roma*, cantate, de M. Corrado Barbieri (Rome, Académie de Sainte-Cécile, 5 mai). — 29. *Noemi e Ruth*, opéra biblique en 3 actes, de don Giocondo Fino (Bergame, th. Rubini, 9 mai). — 30. *Maria-Antonietta*, opéra en 3 actes, de M. Giuseppe Galli (Turin, th. Victor-Emmanuel, 12 mai). — 31. *La Vedova*, opéra en un acte, de M. G.-B. Pinna (Naples, th. Mercadante, 4 juin). — 32. *L'Ultima Sera di carnevale*, opérette en 2 actes, de M. Nobèli-Tartiglia (Lucques, juin). — 33. *La Bambola*, opérette, de M. Anselmo Sormani (Pegognaga, juin). — 34. *Amor marinaro*, opéra en un acte, de M. Rodriguez-Socas (Spezia, 14 juillet). — 35. *La Coccarda*, opéra en 2 actes, de M. Santo Santonocito (Venise, th. Malibran, 22 juillet). — 36. *L'Incontesimo*, esquisse lyrique en un acte, de M. G. Spezzaferri (Pesaro, Lycée Rossini, 31 juillet). — 37. *Aurora*, récit dramatique en 4 actes, de M. Ettore Panizza (Buenos-Ayres, th. Colon, 6 septembre). — 38. *Nora*, opéra en 3 actes, de M. Gaetano Luporini (Lucques, 7 septembre). — 39. *Federico Struensee*, opéra en 4 actes (posthume), paroles et musique de Romualdo Marenco (Novi-Ligure, 7 novembre). — 40. *Il Grillo del focolare*, comédie lyrique en 3 actes, de M. Riccardo Zandonai (Turin, Politeama, 20 novembre). — 41. *Aixa*, opéra en 4 actes, de M. Riccardo Bellini (Gênes, Politeama, 28 novembre). — 42. *Fasma*, opéra en 3 actes, de M. Pasquale La Rotella (Milan, th. Dal Verme, 28 novembre). — 43. *Serafina d'Albania*, opéra en 4 actes, de M. Angelo Francesco Cuneo (Turin, th. Victor-Emmanuel, novembre). — 44. *Il Maestro dottore e la sua opera*, opéra-comique en 3 actes, de MM. G. et A. Gessi frères (San Remo, th. du Prince-Amédée, novembre). — 45. *Alba e Tramento*, opéra, de M. Stefano Capalbi (Piombino, décembre).

Je découpe dans un périodique cette note amusante :

Les « communiqués » ou la modestie chez certains musiciens :

La lecture de nos quotidiens nous réserve souvent de très douces joies, surtout si nous nous arrêtons à la rubrique des « Théâtres et Concerts ». La prétention, la suffisance, l'arrivisme qui étouffent la plupart des artistes s'y révèlent avec une « maëstria » qui n'a d'égale que l'indulgence intéressée des administrateurs de ces journaux à recueillir pareilles réclames ; nous glanerons de temps en temps quelques-uns de ces communiqués où l'on sent que l'artiste est bien convaincu du « Connais-toi toi-même »... Pour aujourd'hui, voici quelques échantillons de cette modestie sans limite :

— Jamais chef d'orchestre ne communiqua plus intimement avec la pensée des maîtres qu'il interprète que Pierre Sechiari. Les exécutions admirables qu'il dirige dépassent de beaucoup par leur perfection, leur couleur, leur puissance et en même temps leur charme intense tout ce que nous avons entendu jusqu'à ce jour..

Suit le détail du prochain programme (prix des places, etc.).

— Mlle Geneviève Abadie, l'éminente virtuose, dont nous avons maintes fois loué le grand et rare talent, donnera, le mercredi 24 courant, un concert où elle se fera entendre dans une sélection des œuvres qui lui ont valu tant de succès pendant l'hiver...

— Le pianiste Georges de Lausnay, qui a obtenu un énorme succès avec le Concerto

de Saint-Saëns, au dernier concert Sechiari, vient d'être nommé officier de l'Instruction publique. Ajoutons que le brillant virtuose se fera encore entendre vendredi, etc.

— *De Malte:* (!)

C'est avec un vif plaisir que nous constatons le prodigieux succès que vient de remporter à Malte Mlle Marie-Louise Augouard.

Après avoir eu l'insigne et rare honneur de se faire entendre devant la Cour et deux cents invités de marque, notre compatriote a donné à l'Opéra un grand concert au cours et à l'issue duquel elle a reçu des ovations véritablement triomphales. Mlle Marie-Louise Augouard possède une maëstria et un brio de jeu, et une ampleur et une pureté de son tellement remarquables qu'on peut la considérer comme une des interprètes les plus parfaites de l'art classique français le plus pur.

— Le Quatuor Sechiari, Abadie, de Lausnay, Augouard, est évidemment le quatuor le plus célèbre du monde...

Nouvelles de nos compositeurs:

M. Debussy met la dernière main à deux drames lyriques qui seront prêts à être représentés l'hiver prochain. Ils sont tirés l'un et l'autre de deux contes célèbres d'Edgar Poe: *le Diable dans le beffroi* et *la Chute de la maison Usher.*

L'auteur de *Pelléas et Mélisande* termine en outre l'orchestration de cinq pièces symphoniques qui seront exécutées prochainement aux Concerts Colonne et, sous sa direction, à Londres et à Edimbourg.

M. Raymond Bonheur, à qui l'on doit la musique de scène et les jolis chœurs du *Polyphème* d'Albert Samain, a tiré un ouvrage lyrique en deux actes de *Malva*, l'un des contes de Gorki paru dans *les Vagabonds.*

M. Oscar Blumenthal décoche, dans la *Neue freie Presse* de Vienne, quelques épigrammes à l'adresse de M. Richard Strauss. La traduction ne les déforme qu'à moitié:

Ce tumulte effroyable de sonorités présente pourtant un avantage dont nous sommes reconnaissants au compositeur. Richard Strauss avec sa musique fait rage de telle sorte que nous n'entendons pas un traître mot du texte de Hoffmannsthal.

Cette tragédie sanglante a produit un résultat singulier: l'assassin de sa mère voit son crime excusé; le meurtrier des voix est porté aux nues.

Qui a conservé suffisamment de calme et d'impartialité pour se rendre compte des choses, a pu remarquer l'adresse experte des deux auteurs. On a beaucoup parlé de Strauss, de Hoffmannsthal, mais on n'a pas dit le moindre petit mot de... Sophocle.

Les instruments gémissent, hurlent et soupirent pour animer ces vers mort-nés et ces phrases hachées. La parole s'effondre emportée par le bruit; l'orchestre lui-même tombe comme dans un sépulcre, écrasé par sa masse.

L'œuvre est jugée. — « Que vous en semble-t-il? », disais-je à un de mes amis de la critique. Il me répondit avec la figure d'un homme plein de désirs: « Ah! comme je souhaiterais maintenant d'entendre un peu de musique! »

D'autre part, M. Schuch raconte fort sérieusement que M. Strauss travaille à la confection d'un nouvel instrument à vent sur lequel on pourra faire sonner à la fois sept notes fausses. Joie!

Les journaux nous apprennent que l'on est en train de bâtir à Saint-Pétersbourg un opéra sur le modèle de celui de Paris. Nous n'aurions jamais cru que notre *National cosmopolitan music house*, comme l'appelle M. Clemenceau, enthousiasmait à ce point les foules.

D'après une statistique des concerts de Londres, il en a été donné l'année dernière plus de 1.300 dans cette ville; savoir: 300 au Queen's Hall, 300 au Bechstein Hall, 324 à l'Æolian Hall, 67 à l'Albert Hall, 220 au Steinway Hall et 100 au St. James Hall.

Dans *Il Mondo Artistico* de Milan de février et de mars, des articles de Maria Gibello sur *l'insufficienza interpretativa dei cantanti e l'insegnamento moderno del canto.*

M. H. Woollet a publié dans *Le Monde Musical* (février 1909) une série d'articles sur *l'Epoque de la Sonate.*

Dans la même revue (numéro du 28 février), M. Mangeot donne les détails suivants sur *l'Acoustique du Trocadéro:*

Pendant trente ans, on s'est plaint des échos du Trocadéro et ils y seraient demeurés jusqu'à la destruction de ce palais si, il y a quelques années, M. Gustave Lyon ne s'était avisé de les en déloger.

Nous avons suivi les travaux de l'éminent directeur de la maison Pleyel; nous les avons relatés; nous avons dit en quoi ils avaient consisté et la solution qu'il proposait pour détruire les échos. Mais M. G. Lyon eut en outre à vaincre un obstacle beaucoup moins réductible que la réflexion du son: c'est l'irréflexion des sourds, c'est-à-dire l'indifférence et les tracasseries de l'Administration. Grâce à sa ténacité, il en vint enfin à bout et les travaux qu'il indiqua furent exécutés. Ils sont aujourd'hui terminés, et la Commission officielle s'est rendue au Trocadéro pour apprécier les résultats obtenus par l'apposition d'un double molleton en avant de la voûte concave située au-dessus du grand orgue. La Commission a constaté que 90 0/0 des échos avaient disparu et elle a adressé ainsi que notre Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ses plus vives félicitations à M. Lyon.

Les personnes qui ont souffert de cet écho disparu aujourd'hui seront ravies en lisant cette note.

VIVANT DENON.

BIBLIOGRAPHIE

La Laurencie (J. de). — *Le dernier logement de Beethoven.* (Bureau de la Schola Cantorum, 1908, 60 pp. in-8°).

On pourrait appeler cette étude : Beethoven et l'âme catholique. M. Jean de La Laurencie, comme M. d'Indy, aime à découvrir dans l'histoire les concordances mystérieuses, les relations inexplicables et les harmonies subtiles. A propos du séjour de Beethoven dans la maison des *Espagnols Noirs,* il nous trace l'histoire du monastère de Montserrat, décrit les derniers moments du maître, les réformes de Joseph II, et condense en quelques pages, très heureusement écrites, les documents nombreux, qui viennent à l'appui de sa thèse. Je n'ai aucune compétence pour discuter ces questions délicates, mais je félicite l'auteur de la pénétrante sagacité avec laquelle il a su dégager, d'une aussi ample documentation, les traits précis de son étude.

J. E.

Vatielli (Francesco). — La *Lyra Barberina,* di G.-B. Doni. Pesaro, 1909, 80 pp. in-8°, 2 fr. 50.

M. Vatielli est de ceux sur qui la musicologie italienne peut compter. Il appartient à ce mouvement de récente organisation bibliographique, qui fera certainement la renaissance de l'Italie musicale.

Son étude sur Doni, forme une savante et précieuse monographie. Nous savions déjà ce qu'était la *Lyra Barberina,* inventée au XVIIe siècle par l'esprit académique de Doni. Mais nous connaissions mal le personnage, humaniste et théoricien, pour qui la musique fut une forme de l'archéologie. M. Vatielli nous le montre sous son jour véritable, et met en valeur l'importance de ce musicologue de la première heure.

J. E.

HEUSS (Docteur A.). — *J.-S. Bach Matthäuspassion.* (Breitkopf et Hârtel, 1909, 166 pp. in-4°).

M. le docteur Heuss est un de nos collègues allemands qui écrivent avec le plus de précision, et qui savent le mieux formuler leurs idées. Ce commentaire qu'il vient de publier à propos de la Passion de saint Mathieu, de Bach, restera comme un modèle d'exégèse musicale.

La thèse que soutient Heuss ne saurait être trop recommandée aux chefs d'orchestre et aux exécutants de cette Passion en France. Oui, cette œuvre artistique est avant tout une œuvre *dramatique*. Le texte poétique et les éléments musicaux en ont été choisis par Bach, suivant un plan et une orientation qui apparaissent clairement, lorsqu'on a lu le livre de Heuss. On croit trop souvent que Bach revêtait d'une musique quelconque des textes indifférents. Ici les paroles et la musique ont été sélectionnées et remaniées, avec une insistance qui fait songer à Wagner.

Le livre de Heuss contient un très grand nombre d'indications sur la réalisation à l'Eglise ou au concert de la Passion de saint Mathieu (orchestre, chœurs, récits, etc...). Heuss, comme tous ceux qui s'occupent sérieusement de l'art rétrospectif, recommande énergiquement aux exécutants et au public, de s'adapter eux-mêmes au style ancien, et de ne pas vouloir, comme il arrive trop souvent, adapter le style ancien à leur goût moderne. Il y a dans ces œuvres du XVIIIe siècle, de Bach, de Hændel et des autres, une façon de mélanger le profane et le religieux tout à fait opposée à notre sentiment d'aujourd'hui. Eh bien! il faut prendre son parti de ces contrastes même, et ne pas vouloir les dissimuler par un sentiment de piété déplacé. Ce qui nous semble hétérogène, est un caractère de cet art, c'en est peut-être aussi un défaut. Mais, nous n'avons pas à nous faire juge. Le livre d'Heuss mériterait d'être traduit en français.

J. E.

DACIER (EMILE). — *Mlle Sallé, une danseuse de l'Opéra sous Louis XV.*

Sous ce titre, l'auteur esquisse une histoire de la danse théâtrale au XVIIIe siècle. Mlle Sallé fut, on l'a trop oublié, une initiatrice de grand mérite; elle eut l'intuition d'une nouvelle forme de ballet, d'un ballet expressif, qui aurait eu une intrigue et un dénouement, et où la danse, comme le chant, aurait servi à exprimer les passions. Le fameux divertissement de Rebel le Père, les *Caractères de la danse,* devenait, lorsque Mlle Sallé l'exécutait, une véritable petite pantomime. En avance de trente ans sur ses contemporains, Mlle Sallé aurait voulu délivrer les acteurs, les danseurs surtout, de leur costume extravagant et baroque, pour le remplacer par de simples draperies: en cela, elle annonçait *Noverre, Mlle Clairon* et *Le Kain.* Elle n'a malheureusement laissé aucun écrit où soient exposées ses théories sur la danse. Nous avons peu de documents sur son compte, et une grande part de sa vie privée nous échappe. Pourtant, tous ses contemporains s'accordent à reconnaître son impeccable vertu; ils s'en étonnaient: on s'en étonnera encore; et c'est là un point — le seul — sur lequel bien des gens seront déçus en lisant l'ouvrage de M. Dacier.

M. A.

ARTHUR COQUARD, *Berlioz;* RENÉ BRANCOUR, *Félicien David,* biographies critiques illustrées de douze reproductions hors texte. (Collection des *Musiciens célèbres,* H. Laurens, éditeur, Paris, 1909.)

Ces deux volumes, d'égale importance matérielle, concernant deux compositeurs dont la gloire est devenue singulièrement diverse, font ressortir la difficulté qu'il y a à vouloir renfermer, dans un même cadre inextensible, les biographies d'hommes ou d'auteurs célèbres.

Berlioz et David, à une certaine époque, jouirent auprès de leurs contemporains d'une gloire à peu près semblable; même, vers 1845-1850, l'auteur du *Désert,* prôné par celui de la *Fantastique* un peu comme un disciple, eut une popularité bien plus grande, bien moins extravagante ou grotesque, mais plus exotique. La postérité a remis les choses en place et, si je n'admirais en Félicien David le caractère de l'homme, que j'ai appris à apprécier dans sa correspondance avec ses coreligionnaires saint-simoniens, je trouverais fort injuste de vouloir lui donner autant d'importance (120 pages à peine!) qu'à Berlioz, dont la vie et l'œuvre ont, en somme, bien plus d'intérêt pour les musiciens.

M. Coquard a résolu le problème en sabrant résolument la vie de son héros et en renvoyant, avec la plus grande amabilité, aux travaux de biographie critique antérieurs au sien. Aussi, a-t-il pu consacrer la moitié de son ouvrage à passer en revue — rapidement toujours! — les sept ou huit cents articles de critique de Berlioz, et, pour terminer, son œuvre musical, son esthétique et son style, qu'il étudie dans la mélodie, le rythme et l'harmonie.

M. Brancour ne s'est pas lancé, à propos de David, dans de grandes discussions esthétiques illustrées d'exemples musicaux. Il a retracé, de seconde main lui aussi, la biographie de Félicien depuis la maîtrise d'Aix-en-Provence jusqu'à l'enterrement civil de Saint-Germain, dernière manifestation saint-simonienne; et, chemin faisant, il a passé en revue l'œuvre symphonique et dramatique du maître. Le tout est écrit dans un style fort agréable, très soigné, très littéraire et qui se garde comme d'une chose honteuse de développer un appareil critique et documentaire trop encombrant.

Ces deux volumes sont, à l'ordinaire, ornés d'intéressantes gravures. Toutefois, le *Berlioz* a le tort de nous montrer, p. 81, une caricature moderne de Tiret-Boignet qui, postérieure de longtemps à la mort du compositeur, ne peut être considérée comme un document vraiment digne d'intérêt.

J.-G. PROD'HOMME.

PUBLICATIONS NOUVELLES

Paris, Durand et fils

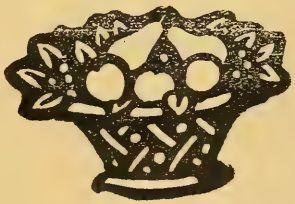
T.-A. ARNE. — *Gavotta.* Piano et violon.

LOUIS AUBERT. — *Crépuscules d'automne.* Piano et chant. *Douze chants.* Piano et chant.

J.-S. BACH. — *Plus de peines.* Piano et chant. *Jésus, tu es à moi.* Piano et chant. *O mon doux Jésus.* Piano et chant. *Mon Jésus, ta patience.* Piano et chant. *Viens, douce mort.* Piano et chant.
A. CHAPUIS. — *Six mélodies.* Piano et chant.
A. CORELLI. — *Sarabanda e Corrente.* Piano et violon.
CL. DEBUSSY. — *Menuet.* Violoncelle et piano. *En bateau.* Violoncelle et piano. 1re *Arabesque.* Violoncelle et piano.
Echos de France, 4e volume, harmonisés par L. ROGNE.
F. DI GIARDINI. — *La Chasse.* Piano et violon.
G.-F. HÆNDEL. — *Au rossignol.* Piano et chant. *O mon père.* Piano et chant.
J. JONGEN. — *Valse.* Violoncelle et piano.
J.-B. LŒILLET. — *Air et Allegro.* Piano et violon.
M. MASCITI. — *Preludio e Corrente.* Piano et violon.
N. PORPORA. — *Branle.* Piano et chant.
J.-PH. RAMEAU. — Airs de ballet de *Dardanus.* Piano à 4 mains.
M. RAVEL. — *Douze chants.* Piano et chant.
C. SAINT-SAËNS. — *Suite algérienne.* Partition d'orchestre.
D. SCARLATTI. — *Ainsi qu'un papillon.* Piano et chant.
J.-B. SENALLIÉ. — *Sarabande et Gigue.* Piano et violon.
LOUIS TIMAL. — *Plus loin que les gares le soir* (E. Verhaeren). Piano et chant. Bruxelles, Breitkopf et Härtel.
MAURICE REUCHSEL. — Concertstück pour piano et orchestre. Réduction piano et violon.

Vient de paraître :

L'*Annuaire des Artistes,* 23e année, superbe volume de 1.500 pages, donnant sur le théâtre, la musique et les artistes des renseignements précieux.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Séance du 30 avril

La section de Paris a tenu sa séance d'avril, à la maison Gaveau, le vendredi 30 avril, à 9 heures du soir, sous la présidence de M. Charles Malherbe, président. Assistaient à la séance : Mmes Filliaux-Tiger et Daubresse, MM. Prod'homme, de La Laurencie, Ecorcheville, M. Laugier, A. Laugier, Greilsamer, Cesbron, Marage, Gandillot, Vinès, Gariel, Lew, Poirée, Guérillot, Marnold, Ruelle et Mutin.

Après lecture des procès-verbaux et de la correspondance, le président rappelle les questions d'ordre intérieur qui devront être discutées au prochain *Congrès de la Société à Vienne,* et demande à la section de bien vouloir préciser par un vote les propositions dont seront chargés éventuellement nos collègues assistant au Congrès.

La parole est ensuite donnée à M. Ecorcheville, pour une communication sur : *François-André Philidor, et sa correspondance inédite* (1783-1794).

Cette volumineuse correspondance, que notre Société prendra sans doute soin d'éditer un jour, se trouve entre les mains d'une descendante du fameux musicien et joueur d'échecs. M. Ecorcheville en fait de vive voix un dépouillement sommaire. Il rappelle l'histoire de la famille des Philidor, célèbres depuis le milieu du XVIIe siècle, et de leur généalogie jusqu'à ce jour, parmi laquelle il signale un descendant direct, notre confrère Gauthier-Villars. De tous ces papiers Philidor, l'histoire de la musique peut tirer un assez grand nombre d'indications précieuses.

La parole est ensuite donnée à M. le docteur Marage, pour une communication sur *la photographie des vibrations sonores.* Cette communication, illustrée d'un grand nombre de projections, montre la possibilité de transformer, par la photographie, l'agent sonore auditif en élément visuel. Elle sera insérée prochainement dans notre bulletin. La séance est levée à 11 heures 1/4.

CONGRÈS DE VIENNE

Voici le programme définitif du Congrès de Vienne :

Lundi 24. — 8 heures du soir, réunion au Rathaus.

Mardi 25. — 9 heures du matin, séance générale. — 11 heures, messe de J. Haydn. — 3 heures 1/2, excursion à Schœnbrunn. — 4 heures, séance du Praesidium, réunion au Rathaus le soir et départ pour les théâtres.

Mercredi 26. — 10 heures du matin, ouverture du Congrès. — 11 h., dans le Musikverein, buffet offert par le Comité des dames. — Midi, assemblée générale pour le centenaire de Haydn,audition de ses œuvres. — Après-midi, visite des musées et cimetières. Séance et constitution des sections. — 7 heures, visite du musée de la ville. — 8 heures, réception au Rathaus.

Jeudi 27. — Séances le matin et l'après-midi. Départ à 7 heures 10 du matin pour Eisenstatt. Messe, concert au château et déjeuner chez le prince Esterhazy. — 7 heures du soir, grand concert historique. — 9 heures 1/2 du soir, réception par le ministre de l'Instruction publique.

Vendredi 28. — Séances le matin. — A 10 heures du matin, visite au monument et au musée de Haydn. — Midi, concert de musique de chambre. — Après-midi, séance des sections et du Praesidium ; visite aux collections privées. — 6 heures du soir, *les Saisons* de Haydn. — Le soir, réception à la Cour.

Samedi 29. — Le matin, séances des sections. — 10 heures, visite aux *Amis de la Musique* et à la Bibliothèque Royale. — Après-midi, assemblée générale, clôture. — Le soir, Opéra, *La Serva Padrona* de Pergolèse, *L'Ile déserte* et *Lo Speziale* de Haydn.

CONCOURS MUSICAL INTERNATIONAL

Objet. — Une sonate pour piano et violon.

Premier prix. — Cinquante livres sterling (1.250 fr.). Prix offert par M. W. Cobbett.

Second prix. — Vingt livres sterling (500 fr.). Prix offert par le capitaine Beaumont.

Jury. — Le baron d'Erlanger, William Shakespeare, Paul Stœving, W. Cobbett, Efrem Zimbalist.

Les manuscrits doivent être adressés à « Cobbett Competition », et chez *MM. Breitkopf et Hârtel, 54, Great Marlborough Street, London W.*

Conditions: Il faut que la partie de piano soit en partition.

La partie de violon devra contenir, autant que possible, les rentrées du piano et des lettres. L'armature sera reproduite au commencement de chaque ligne. Le tout doit être écrit très lisiblement, et en caractères qui ne soient pas trop petits.

On prie instamment de faire une révision soigneuse des parties et de les envoyer, autant que cela est possible, sans les fautes, qui donnent tant de peine aux juges des concours de ce genre.

Les œuvres n'ayant qu'un mérite relatif ne seront pas récompensées, et le jury se réserve le droit de ne pas décerner l'un des prix.

Les manuscrits ne seront plus reçus après le 31 octobre, à moins que le retard de leur arrivée ne soit causé par un accident.

W. W. COBBETT.

M. J. Joachim Nin vient d'être nommé professeur honoraire de l'Université nouvelle de Bruxelles.

L'Association des anciens élèves de l'Ecole Niedermeyer vient, par un banquet, de fêter les quarante-cinq années de direction de M. Gustave Lefèvre.

A cette occasion, les anciens élèves étaient venus, en très grand nombre, offrir à leur éminent maître l'hommage d'une sincère affection.

M. Alexandre Georges, président de l'Association, entouré de MM. Gabriel Fauré, André Messager, Eug. Gigout, etc., s'est fait, en quelques mots heureux et bien sentis, l'interprète des sentiments de l'assemblée. Les applaudissements ont surtout souligné les expressions de reconnaissance et d'admiration pour le vénéré directeur et l'illustre école qui a formé une pléiade d'artistes justement honorés et qui se glorifie de compter aujourd'hui,

au nombre de ses anciens élèves, les directeurs de nos plus hautes institutions nationales : M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation, membre de l'Institut, et M. André Messager, directeur de l'Opéra.

Nous sommes heureux de signaler l'apparition d'une œuvre nouvelle dont voici le titre, le but, et l'organisation :

L'ENTR'AIDE ARTISTIQUE
27, rue des Pyramides, Paris (1er)

Comité d'honneur : MM. Gabriel Fauré, de l'Institut, Directeur du Conservatoire, Maurice Bouchor, Gustave Bret, Adolphe Brisson, Alfred Bruneau, Camille Chevillard, Edouard Colonne, F. Custot, Louis Diemer, Massenet, de l'Institut, Henri de Regnier, Jean Richepin, de l'Académie Française, Em. Vidal-Naquet. — *Comité : Présidente-Fondatrice :* Mme Armand Glotz, 27, rue des Pyramides, *Vice-Président :* M. Camille de Sainte-Croix, 17, rue du Vieux-Colombier, *Secrétaire :* Mme Edmond Lambert, 8, rue de la Michodière, *Trésorière :* Mme Jacques Morland, 56, rue de La Bruyère, Mme Lucien Mayrargue, M. Paul Sarchi. — *Commission artistique :* Mmes Brayer, J. Granier, Piérat. MM. de Brayer, Lucien Capet, Dubulle, Leloir, Loëb, Paul Mounet, Morpain, Tarride, Ricardo Vines.

Notre but. — L'accès des carrières musicale et dramatique est souvent interdit à des sujets de grande valeur par l'absence ou l'insuffisance de ressources. Les études nécessaires demandent, en effet, un temps assez considérable et une application suivie, qui rendent impossible l'exercice parallèle d'une profession ou d'un métier quelconque. S'il existe des œuvres qui provoquent l'éclosion de vocations artistiques et encouragent des talents naissants (et ce n'est pas dans cette voie que nous voulons nous engager), il n'en est pas qui viennent en aide à des jeunes gens dont les aptitudes et la vocation artistiques se sont affirmées, souvent au prix de douloureuses épreuves. Jusqu'à présent, quelques personnes isolées ont pu prêter un appui matériel ou moral à des débutants intéressants, mais rien n'a été fait pour grouper leurs efforts. C'est ce que nous nous proposons ici et les hautes personnalités artistiques, qui veulent bien prêter à cette œuvre le concours de leur expérience et de leurs conseils éclairés, sont le meilleur garant de ce que veut faire

L'ENTR'AIDE ARTISTIQUE.

EXTRAIT DES STATUTS

ARTICLE PREMIER

L'*Entr'aide Artistique* a pour objet de venir en aide à des jeunes gens des deux sexes ne disposant pas de ressources suffisantes pour poursuivre à Paris leurs études artistiques et se destinant exclusivement aux carrières d'instrumentistes, de chanteurs, de comédiens et de compositeurs.

ART. 2.

La Société accorde à ceux auxquels elle s'intéresse des allocations en argent, renouvelables ou non, temporaires ou permanentes, ou leur vient en aide en prenant à sa charge tout ou partie de leur éducation la plus complète possible.

ART. 3.

Les jeunes gens se destinant aux carrières indiquées à l'article premier et désireux d'obtenir l'appui de la Société, devront en faire la demande au Président du Comité. Ils devront n'avoir pas dépassé l'âge de 20 ans pour les instrumentistes et de 25 ans pour les comédiens, les chanteurs et les compositeurs. Afin de pouvoir juger de leurs aptitudes, les candidats sont convoqués pour une audition devant le Comité, assisté de la section compétente de la Commission artistique.

ART. 4.

Le patronage de la Société ne lui crée aucune obligation envers ses protégés. Les études de ces derniers sont surveillées par le Comité et l'un des délégués de la Commission artistique. Les jeunes artistes sont tenus de déférer aux convocations ayant pour objet la constatation des résultats de leur travail et leur aptitude à poursuivre leurs études. Le Comité aura à tout moment la faculté de décider la suspension temporaire ou la suppression des allocations accordées à des artistes qui ne mériteraient plus son appui, n'en auraient plus besoin, ne se rendraient pas à ses convocations ou ne répondraient plus aux conditions d'aptitude nécessaires. Les décisions du Comité sont sans appel.

ART. 5.

La Société se compose de Membres Honoraires, Fondateurs, Titulaires et Adhérents. Le titre de Membre Honoraire est décerné par le Comité à de hautes personnalités ayant donné leur appui à l'œuvre. Les Membres Fondateurs, Titulaires et Adhérents constituent les Membres Actifs de la Société et s'engagent à verser les cotisations annuelles fixées à l'article 6 suivant.

ART. 6.

La cotisation annuelle des Membres Actifs est fixée à :

10 fr.	au moins	pour les	Membres	Adhérents.
20 fr.	—	—	—	Titulaires.
100 fr.	—	—	—	Fondateurs.

ART. 11.

Le Comité s'assure le patronage d'un Comité d'Honneur composé de hautes personnalités artistiques et littéraires et le concours d'une Commission artistique. Cette dernière, dont les membres sont de droit Membres Honoraires, se divise en deux sections : l'une musicale, l'autre dramatique, qui complètent le Comité pour les auditions prévues à l'article 3 ci-dessus.

ART. 12.

Les personnes qui désirent ne plus faire partie de la Société doivent en informer par lettre le Comité, au moins un mois avant l'Assemblée générale.

Les statuts complets ainsi que des bulletins d'adhésion seront envoyés sur

demande adressée à la Secrétaire. Le paiement des cotisations peut être effectué par mandat-carte à l'ordre de Mme Jacques Morland, 56, rue La Bruyère, qui enverra les quittances aux Membres qui adopteraient ce mode de paiement.

La XXIe session du Congrès archéologique et historique de Belgique se tiendra à Liége du 31 juillet au 5 août prochains. Diverses communications relatives à la musique et à son histoire figurent déjà au programme et promettent de rendre cette session spécialement intéressante pour les musiciens. Aussi engageons-nous vivement ceux-ci à prendre part au Congrès et à y faire des communications, dont l'annonce sera très volontiers reçue. Pour tous renseignements, s'adresser aux secrétaires généraux, 14, rue Fabry, Liége.

L'Assemblée générale de l'Association des Artistes musiciens (fondation Taylor) a eu lieu le mardi 11 mai à une heure et demie précise, dans la grande salle du Conservatoire de musique et de déclamation. Ordre du jour: 1° Compte rendu sur la gestion du Comité pendant l'année 1908 et la situation financière et morale de l'Association, par M. Francis Waël-Munk, secrétaire; 2° Approbation des comptes de l'année 1908; 3° Vote du projet de budget de l'année 1910; 4° Election de seize membres du Comité.

Société des Compositeurs de Musique: La Société des Compositeurs de Musique a donné le jeudi 29 avril, à la salle Pleyel, son quatrième concert, où ont été exécutées les œuvres de MM. Guy Ropartz, Achille Philipp, Ch. Félix, Théodore Dubois, Arthur Coquard et Florent Schmidt, avec le concours de Mlle Charbonnel, Mmes Marthe Philipp, Fournery-Coquard, Roger-Miclos, et de MM. Alex. Guilmant, Motte-Lacroix, Wuillaume, Morel, Macon et Louis Feuillard.

Mardi soir, à l'Elysée-Palace Hôtel, M. Isidore de Lara a offert un brillant dîner à des personnalités de la presse et du théâtre, en l'honneur de l'éminent kapellmeister Lohse, directeur musical de l'Opéra de Cologne, venu à Paris pour diriger le concert Sechiari à la Salle Gaveau.

Ce grand artiste, qui est à la fois un compositeur du plus haut mérite et l'un des plus distingués chefs d'orchestre de l'Europe, a, dans sa carrière déjà longue, prouvé sa particulière affection pour la musique française. C'est grâce à lui que furent créés: à Hambourg, *la Navarraise,* de Massenet; à Strasbourg, *Louise,* de Charpentier, et *Hamlet,* d'Ambroise Thomas; à Cologne, *Samson* et *les Cloches d'argent,* de Saint-Saëns; *Chérubin,* de Massenet; *Pelléas et Mélisande,* de Debussy; enfin *Messaline* et *Soléa,* d'Isidore de Lara, dont le triomphe a été dû en grande partie à la merveilleuse

façon dont elle fut mise en scène et exécutée sous la direction de M. Lohse.

A ce dîner de réception assistaient, entre autres invités :

MM. Hébrard, Gabriel Fauré, de Fourcaud, Lane, du *Daily Mail*, J. Ecorcheville, M. Ténéo, Edouard Stoullig, etc., et Mmes Grandjean, Cavalieri, Chenal, Brozia, Thévenet, Sauvaget, Nimidoff, Doria, miss Winchester, Trouhanova, Mathilde Sée, etc.

BOURG

Notre collègue, M. Julien Tiersot, vient de trouver une fois de plus l'occasion de défendre en province, par l'*action directe*, les idées qui lui sont chères, à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à Lalande, par la ville de Bourg. M. Tiersot a réuni toutes les voix des musiques municipale et militaire de l'endroit, et leur a fait exécuter l'*Apothéose* de Berlioz, *Le Chant du Départ* de Méhul, une composition de lui-même, sur des paroles de Maurice Bouchor : *Aux Bienfaiteurs de l'Humanité*. Grâce à l'énergique et habile direction de notre collègue, cette solennité de musique civique a parfaitement bien réussi.

TOURS

A la Ligue de l'Enseignement, rue de Miromesnil, la série des « Thés parlés », a été close cette année comme les précédentes, par une conférence littéraire et musicale de M. Horace Hennion. Après Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, ce fut, cette fois, Mendelssohn qui fut présenté au nombreux public d'habitués, en étude solidement documentée agrémentée d'anecdotes et d'aperçus ingénieux, et illustrée, en quelque sorte, d'auditions de *romances sans paroles*, de fragments de *quatuors* et de *trios*, d'extraits du *Songe d'une Nuit d'Eté* par d'excellents artistes : la violoniste Mlle Renée Billard, le violoncelliste Maxime Thomas, Mme Biscara, le ténor Lubet-Moncla, etc...

NIMES

Le dernier concert organisé par la *Société des Concerts du Conservatoire* (directeur M. Fontayne) a été consacré à une audition d'œuvres de MM. Amédée Reuchsel, qui obtint récemment le prix Chartier, de l'Institut, pour la musique de chambre, et Maurice Reuchsel, le jeune violoniste-compositeur lyonnais déjà bien connu.

De M. Amédée Reuchsel, on a entendu un quatuor piano et cordes, une sonate piano et violoncelle, et un trio piano, violon et violoncelle. De M. Maurice Reuchsel, un concertstück pour violon, d'une belle facture, et trois pièces détachées dont un poème élégiaque d'une grande élévation de pensée.

Ces œuvres furent exécutées par les auteurs, pianiste et violoniste, et par MM. A. Nermel, altiste, et A. Ticier, violoncelliste.

Le public était très enthousiasmé. Après son dernier solo de violon, M. Maurice Reuchsel a été rappelé trois fois.

Le gérant : MARCEL FREDET.

Imp. Art. G.-A. Rocoffort et Cie, Schmitt, gérant, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

A L'OPÉRA

LA SCÈNE. — V.

M. P. SOULAINE

M. MURATORE

M. DUMAS

M. SEITZ

M. GUÉRIN

M. KOCH

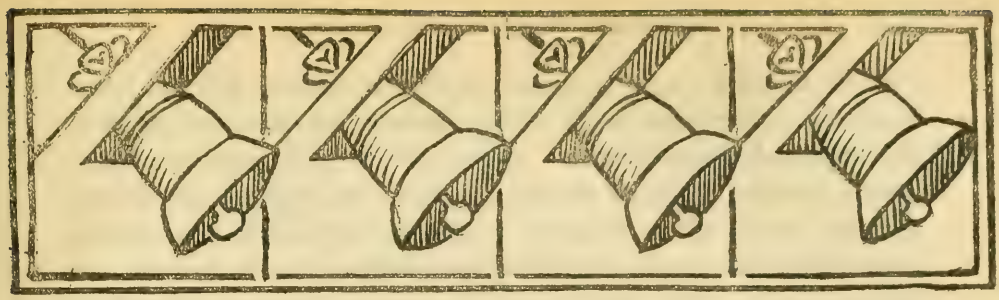
LES HABITUÉS. — IV.

M. ED. BEER

M. MADRIANA

M. KRATZ

M. PUTZ



A propos de quelques articles sur RICHARD STRAUSS

C'est un des devoirs de la critique de venir en aide aux jeunes artistes, et de défendre leurs intérêts. Je ne puis donc que louer le zèle avec lequel certains de mes collègues français et italiens ont pris en main la cause de M. Mariotte et de M. Vittorio Gnecchi, dans une double affaire récente, où ces musiciens étaient représentés comme les victimes d'un grand artiste.

Mais il est un autre devoir, qui nous appartient, et qui n'est pas moins important : c'est de défendre les grands artistes contre leurs ennemis. Les grands artistes gênent trop de monde ; trop de gens ont intérêt à les faire disparaître, ou à les rabaisser. Et contre les attaques, ils savent mal se défendre. Ou ils perdent tout sang-froid, et répondent par des paroles irritées ; ou ils ne répondent pas du tout : dans les deux cas, ils sont livrés aux bêtes. J'en ai vu trop d'exemples dans l'histoire de l'art, et même dans la vie, pour ne pas être toujours tenté de venir à leur secours, quand je les vois attaqués.

Dans le cas présent, ce devoir m'était d'autant plus impérieux que l'artiste mis en cause est pour moi un ami, dont je n'admire pas seulement le prodigieux talent, le plus puissant, à mon sens, de la musique européenne d'aujourd'hui, mais dont j'estime et j'aime la parfaite loyauté. Croire que Richard Strauss — (car

autorisât quelques représentations de la SALOMÉ *de Mariotte à Lyon, et qu'il remplît le premier et unique vœu qui m'avait été exprimé par M. Mariotte.*

Depuis ce temps, je me suis efforcé, sans relâche, d'obtenir de M. Fürstner pleine et entière liberté pour l'œuvre de Mariotte. Deux fois, j'ai été tout près d'y réussir : la première fois, parut alors l'article de M. Lalo ; puis, il y a peu de semaines, le pamphlet de M. Camille Mauclair, m'insultant de telle sorte que Fürstner m'a instamment prié de me désister de mon dessein, de peur que nous n'eussions l'air de céder à une intimidation.

Voilà où en est l'affaire aujourd'hui. M. Mariotte peut remercier ses amis de ce qu'il n'a pas réussi à obtenir jusqu'à présent l'autorisation de faire jouer son œuvre. Car je ne me laisse jamais contraindre par des menaces et des injures, quand j'ai le bon droit pour moi.

Si M. Mariotte veut revenir à d'autres procédés, et, au lieu d'exciter ses amis à m'outrager, s'il veut s'adresser courtoisement, amicalement, à ma bienveillance, la chose pourra encore aujourd'hui s'arranger, je pense ; et mon éditeur, qui est un gentleman, se laissera persuader.

Je vous autorise absolument, cher ami, à faire de cette lettre l'usage qu'il vous plaira, et je reste votre fidèlement dévoué

Richard STRAUSS.

*
* *

L'article du *Berliner Tageblatt*, auquel il est fait allusion dans la lettre, est du Dr Leopold Schmidt, et parut, le 30 décembre 1908, en réponse à l'article de M. Lalo dans *le Temps*. J'en supprime, comme pour la lettre de Strauss, les appréciations personnelles, étrangères au fond du débat, ainsi que la partie du récit qui reproduit les faits exposés précédemment. Je retiens seulement un certain nombre de détails nouveaux et très précis :

« L'éditeur Fürstner, dit M. le Dr Leopold Schmidt, avait d'autant plus de raisons de faire valoir ses droits contre M. Mariotte, que des pourparlers venaient d'être entamés par lui avec l'Opéra de Lyon, et qu'ils auraient abouti à la représentation de l'œuvre de Strauss, sans l'apparition d'une seconde *Salomé*. Je ne crois pas que les éditeurs français eussent trouvé bon qu'un composi-

teur allemand remît en musique et fît représenter les *libretti* de *Carmen* ou de *Samson et Dalila.* — Il faut remarquer de plus que, contre l'affirmation du *Temps*, qui fait remonter la première idée du plan de Mariotte à 1905, Mariotte a écrit, en propres termes, dans une lettre à la maison d'édition de Berlin : « *Les premières lettres avec les héritiers de Wilde furent échangées en janvier 1906* (1). » Or, à ce moment, la *Salomé* de Strauss avait été déjà donnée, à Dresde, le 9 décembre 1905, avec un succès qui semble n'avoir pas été sans influence sur la décision de Mariotte. Et l'affaire change de face, quand on apprend que M. Mariotte a demandé seulement la permission de donner « une seule exécution privée » de son œuvre, et qu'en octobre 1907, il écrit encore à Berlin : « *Il n'était pas question pour mon opéra de le faire éditer, mais seulement de le faire représenter un nombre de fois limité et en province* (2). » L'inconséquence qu'on a voulu relever dans la conduite de Strauss apparaît maintenant sous un tout autre jour. »

Quant à la destruction de l'œuvre de M. Mariotte, et à cet *auto-da-fé* mélodramatique dont on nous a parlé, cela se réduit à ceci : légalement, et si un accord particulier n'intervient pas entre M. Mariotte et M. Fürstner, le texte français de Wilde est et reste la propriété exclusive de M. Fürstner ; et M. Mariotte, qui l'a pris, est tenu de le restituer. Mais il n'est nullement question de sa musique.

« La musique de M. Mariotte est sa propriété artistique ; elle ne peut ni lui être prise ni être détruite. S'il l'adapte à un autre poème, ou même à un poème traitant le même sujet d'une autre façon, ni M. Strauss ni M. Früstner n'ont vouloir ni pouvoir de l'empêcher (3). »

Cela valait-il donc la peine de tant crier ? Quoi donc ! en admettant qu'un accord à l'amiable, entre M. Mariotte et M. Strauss, ne fût pas possible, — (et nous venons de voir, par la lettre de M. Strauss, qu'il eût été possible), — était-il si difficile

(1) En français dans le texte.
(2) *Id.*
(3) Dr Leopold Schmidt, *Berliner Tageblatt*

de modifier le poème de *Salomé*, de façon à en garder toute la substance psychologique et dramatique, sans reprendre le texte même de Wilde ? Ou bien ce texte de Wilde est-il quelque chose d'unique, de sacro-saint, dont on ne peut rien changer ? — (En ce cas, il eût fallu commencer par n'y point mettre de musique.) — Voilà beaucoup de bruit pour un méchant poème !

*
* *

Passons à l'affaire Gnecchi et à la *Cassandra*. Ici, nous entrons dans un tout autre ordre de choses : c'est la fameuse question des plagiats en art. Elle n'est pas neuve : on la fait resservir pour chaque grand artiste. A chaque fois, l'effet est infaillible. Le public, incapable de distinguer l'originalité intime d'un artiste, quel qu'il soit, est frappé d'une évidence soudaine, quand le premier venu lui montre de vagues analogies de forme entre un auteur et un autre. Enfin !... Dans cette obscurité de l'art, il voit donc quelque chose ! Il voit des mots, des notes, et ces mots, ces notes, sont les mêmes chez ces deux auteurs. Point de doute : il y en a un qui a volé l'autre. D'un côté la victime, et de l'autre le traître. Cela est simple. — Pauvre public !...

La seule chose qui étonne, c'est que des gens d'esprit, qui ont quelque connaissance de l'art, se laissent abuser par de telles niaiseries. Ne savent-ils donc pas ce que c'est que l'art ? Et croient-ils qu'un artiste invente jamais rien, de toutes pièces ? — Il n'est pas une grande pensée, pas une phrase musicale, dont les éléments ne se retrouvent chez un autre artiste, chez un autre penseur d'un âge précédent, et avant ceux-là, chez d'autres, et chez d'autres encore. Ceux que nous considérons comme les génies de l'art ne sont même pas parmi les artistes qui ont le plus inventé. Voici plusieurs années que j'étudie le XVIIIe siècle musical en Italie et en Allemagne, et je suis arrivé à cette constatation qu'il n'y a peut-être pas une phrase de Mozart ou de Gluck qui n'ait été inventée par quelque musicien avant eux. Les artistes les plus inventifs ne sont pas les plus connus. Les génies que nous admirons sont ceux qui font fructifier le grain semé par d'autres, ceux qui soufflent une grande vie à des embryons d'êtres,

et qui, avec les mots, les phrases et les pensées de tout le monde, bâtissent des mondes nouveaux. Le cas spécial de *Cassandra-Elektra* qui nous occupe est vraiment trop médiocre pour que je traite, à son sujet, la question générale de l'imitation en art. Mais je compte la reprendre prochainement, dans cette Revue, à propos de Hændel : car il n'est pas d'artiste pour qui un tel problème se pose avec autant d'ampleur que pour l'auteur d'*Israël*. Pour le moment, j'en reviens à nos moutons, — si je puis me permettre d'appliquer ce nom paisible aux héros épileptiques de la maison des Atrides, qui menacent de mettre aux prises M. Gnecchi et M. Strauss, ou plutôt leurs critiques.

C'est M. G. Tebaldini qui a attaché le grelot de la nouvelle affaire, dans un article de la *Rivista musicale Italiana* (anno XVI, fascicolo 2°, 1909), intitulé : *Telepatia musicale, a proposito dell' Elettra di Richard Strauss.* — Il s'agit, nous l'avons dit, des analogies relevées entre *Elektra* et un opéra représenté, en novembre 1905, au Teatro comunale de Bologne, sous la direction de Arturo Toscanini : *Cassandra,* paroles de Luigi Illica, musique de Vittorio Gnecchi, jeune compositeur milanais.

Je ne sais si M. Tebaldini a eu conscience du beau tapage qu'il allait déchaîner ; mais je crains bien qu'il n'en supporte les conséquences, malgré les précautions qu'il a prises pour se mettre à l'abri. — En effet, il a grand soin d'assurer, au commencement de son article, qu'il n'entend en aucune façon accuser Richard Strauss :

« Non certainement par d'autres voies que par celle d'une instinctive concordance psychologique, — que je définirais comme une espèce de *Télépathie musicale,* — pourrait s'expliquer le fait que j'ai relevé : à savoir qu'inspirés par les poèmes anciens ou nouveaux qui chantent les mêmes personnages tragiques, deux musiciens, l'un Italien très jeune, l'autre Allemand très illustre, étrangers l'un à l'autre, » ont trouvé les mêmes idées musicales.

Et, à la fin de l'article :

« J'ai intitulé cette brève étude d'un vocable scientifique, car il ne me semble pas qu'on puisse expliquer autrement que par un phénomène de télépathie le cas singulier que j'ai montré... »

Et M. Tebaldini, en terminant, soumet ce cas, qu'il trouve de

la plus haute importance, aux savants qui s'intéressent à la moderne psychologie et à tous les phénomènes de la création artistique.

Si M. Tebaldini a cru ainsi désarmer les rancunes du parti Straussiste, il s'est bien trompé : on ne lui en a voulu que davantage de ne pas formuler ouvertement son accusation : car personne n'a pu prendre au sérieux ses explications *télépathiques* :

« C'est un pur non-sens, dit crûment le Dr Alexander Dillmann, dans les *Münchner Neueste Nachrichten* (20 avril 1909). A cette télépathie, personne ne croit. Peut-être pas même M. Tebaldini, qui a trouvé cette forme aussi inusitée que prudente d'accusation... Il s'agit chez Tebaldini de tout autre chose que de recherches psychologiques. A la fin de l'article, est une suite de tableaux d'exemples musicaux (dix grands tableaux), où l'on montre la ressemblance de quinze thèmes principaux d'*Elektra* avec les thèmes de *Cassandra*. A gauche sont les citations de *Cassandra*, à droite celles d'*Elektra* ...» « ... Avec un zèle infini, l'exemple est placé à côté de l'exemple, la mesure à côté de la mesure, toutes les ressemblances possibles sont tirées par les cheveux, de façon à faire de Strauss bien nettement un plagiaire (1). » « ...Dans cette juxtaposition de notes, gît une terrible, une muette accusation contre le maître allemand (2). »

*
* *

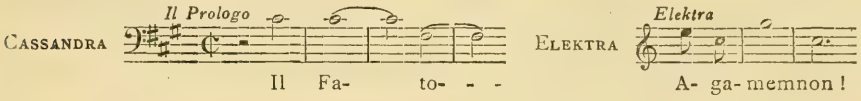
Je commence par dire que je ne suis pas de l'avis des critiques allemands : je crois M. Tebaldini sans malveillance cachée. Mais il offre un beau cas d'une maladie dont sont atteints, à quelque degré, presque tous les musicologues : celle de retrouver tout dans tout. — Et, en effet, tout est dans tout. Mais il n'est pas très intéressant de le faire remarquer.

Cette chasse maladive aux réminiscences, qui me semble toujours un peu comique, est particulièrement plaisante, quand il s'agit des thèmes de Richard Strauss, presque tous extrêmement courts, peu caractéristiques par eux-mêmes, et n'acquérant de vraie

(1) Ludwig Hartmann, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 20 avril 1909.
(2) Dr Alexander Dillmann : *Münchner Neueste Nachrichten*, 20 avril 1909.

valeur que par leur développement et leur revêtement harmonique et instrumental. Cette impression comique ne fait que s'accentuer, à mesure qu'on parcourt les dix tableaux musicaux, où M. Tebaldini, comme dit encore M. Dillmann, « a élevé un flamboyant *J'accuse* contre Richard Strauss ».

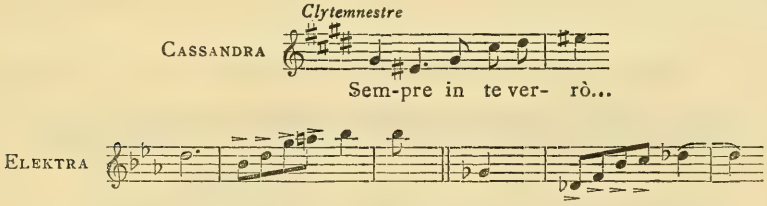
N'est-il pas enfantin, par exemple, de relever une réminiscence dans ce cri d'Elektra : « *Agamemnon !* », rapproché de ces paroles du prologue de *Cassandra* : « *Il Fato* (1) ... »



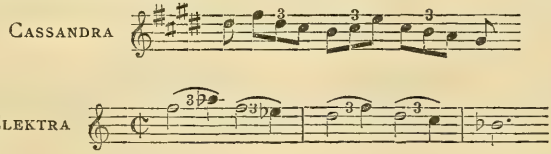
Comme le dit M. L. Hartmann, il y avait beau temps que ce cri avait été inventé, avant Gnecchi !

Voici d'autres exemples qui sont de la même force.

Ici, une pure notation déclamatoire, des plus banales (2) :



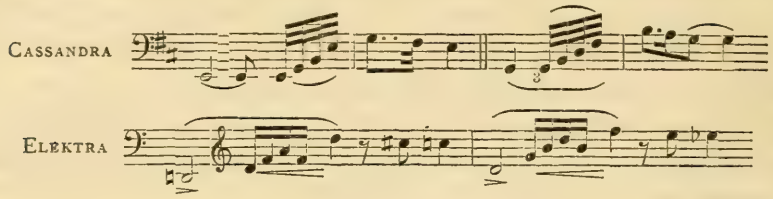
Là encore, où il est question, dans les deux poèmes, d'amour ou de tendresse, le dessin mélodique est d'une égale banalité ; au reste, ni la tonalité ni la mesure ne sont identiques (3) :



Ailleurs, voici un dessin qui semble à M. Tebaldini visiblement imité de Gnecchi par Strauss, sans qu'il lui arrive de se demander

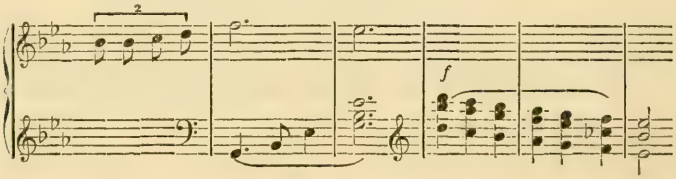
(1) Ex. I de M. Tebaldini. (Voir *Rivista musicale italiana.*)
(2) Ex. VI *bis* (14). *Ibid.*
(3) Ex. IV (9). *Ibid.*

si par hasard Gnecchi ne l'aurait pas imité de Wagner (*Walküre*), lequel l'aurait imité de Beethoven, etc. etc. (1).



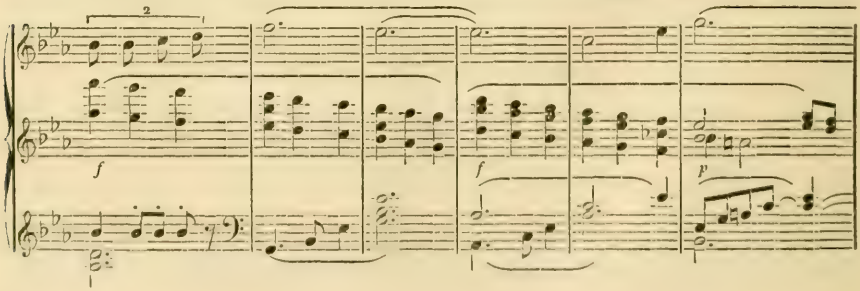
Mais le plus plaisant, c'est de voir avec quelle inconscience M. Tebaldini, entraîné par sa manie *télépathique*, arrange à sa façon les textes qu'il manipule, amputant ici, ajoutant là, « coupant aux accords cités les oreilles et le nez » (2), pour les rendre plus ressemblants, élaguant, supprimant systématiquement les harmonies. Dès le premier exemple, le procédé s'affiche avec candeur : les notes ou les mesures qui gênent, on les imprime en tout petits caractères. Il arrive qu'on ne les imprime pas du tout. On obtient ainsi des citations mutilées, qui n'ont plus aucun sens, comme celle-ci (3) :

Elektra (d'après une citation de M. Tebaldini) :



au lieu de :

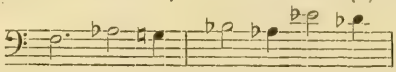
(Même passage d'*Elektra*, d'après la partition originale) (4) :



(1) Ex. IX (24). *Ibid.*
(2) Dr Alex. Dillmann.
(3) Ex. II (6) de M. Tebaldini.
(4) Page 144, première ligne, de la partition piano et chant d'*Elektra*.

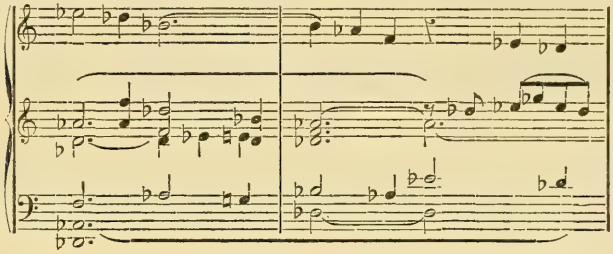
ou celle-ci, simple dessin de basse d'*Elektra*, comparé, Dieu sait pourquoi ! à un chant de *Cassandra* :

Citation d'*Elektra* par M. Tebaldini (1) :



au lieu de :

Même passage d'*Elektra*, d'après la partition originale (2) :

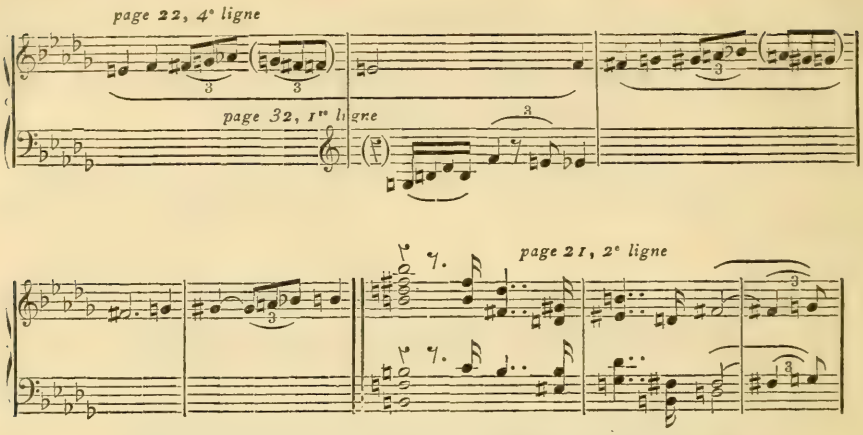


Ceci n'est encore rien. M. Tebaldini ne se contente pas de donner çà et là quelque savant coup de ciseau. Il n'est pas seulement sculpteur ; il est aussi mosaïste. Là, son talent est sans rival.

Par exemple, pour amener un passage d'*Elektra* (page 22 de la partition pour piano et chant, 4e ligne) à la ressemblance voulue avec un passage de *Cassandra*, M. Tebaldini procède de la façon suivante : il commence par prendre, page 22 d'*Elektra*, une seule ligne de l'accompagnement instrumental, comme chant ; à la seconde mesure, il donne pour basse à ce nouveau chant une mesure prise à l'accompagnement instrumental de la page 32 ; à la cinquième mesure, il coupe net la phrase de la page 22, et y colle trois mesures prises à l'accompagnement instrumental de la page 21. Voici, pour être plus clair, la citation de M. Tebaldini (3) :

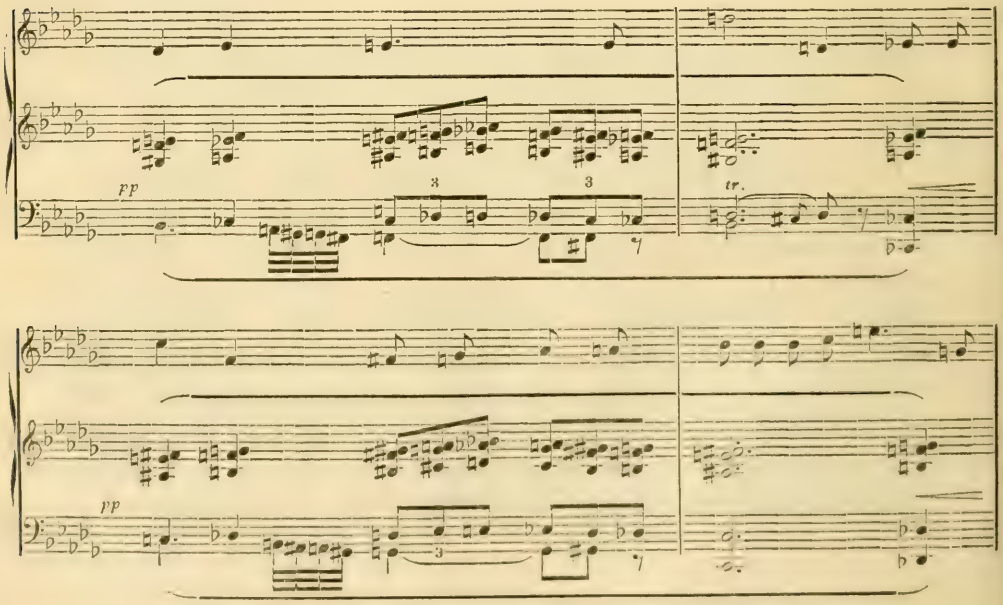
(1) Ex. VIII (20) de M. Tebaldini.
(2) Page 74, première ligne, de la partition d'*Elektra*.
(3) Ex. X (28) de M. Tebaldini. — (Les parenthèses ont été mises par M. Tebaldini.)

Citation d'*Elektra* par M. Tebaldini :

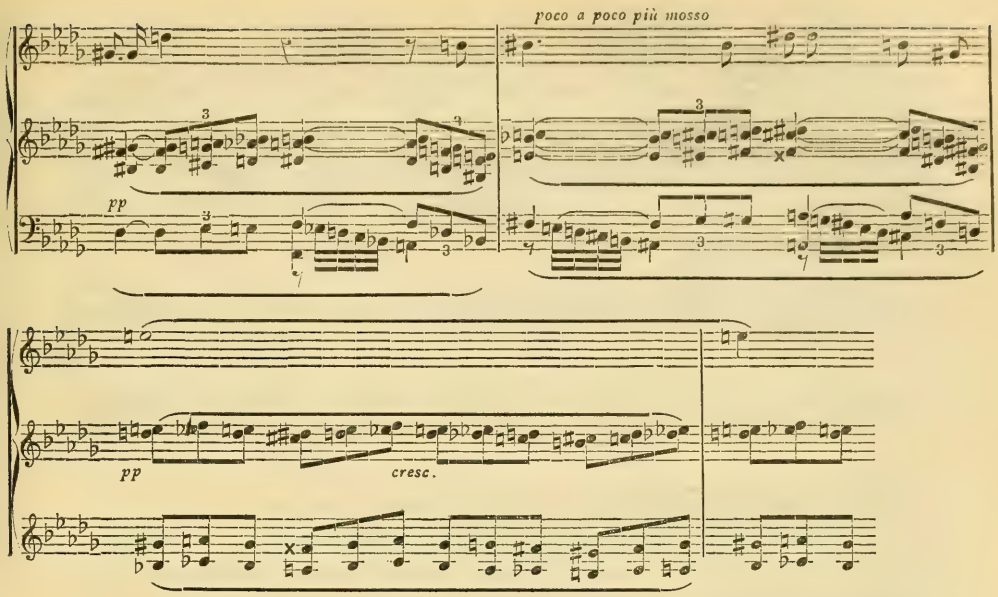


Et voici le passage exact de l'*Elektra* qui a inspiré cette composition nouvelle :

Même passage d'*Elektra*, d'après la partition originale (1) :

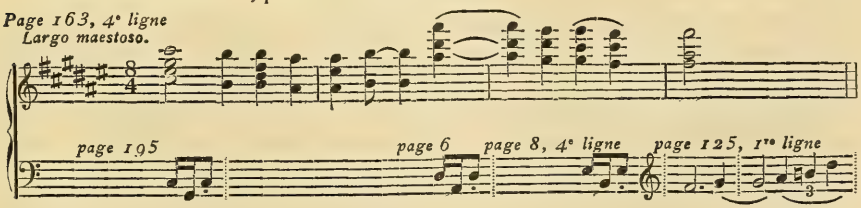


(1) Page 22, 4e ligne de la partition piano et chant d'*Elektra*.

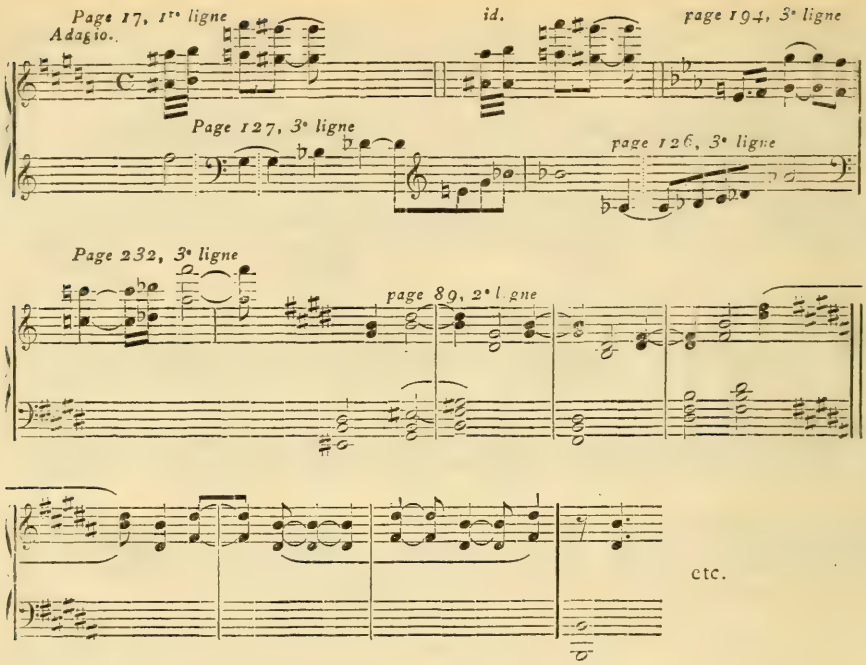


Je pourrais citer de nombreux exemples de ce système de découpage et de recollage de notes. Le chef-d'œuvre du genre nous est fourni par l'exemple XV (46) de M. Tebaldini. Afin de nous présenter le modèle *télépathique* de l'admirable page d'*Elektra*, où Electre reconnaît son frère, M. Tebaldini a réécrit — (il n'y a pas d'autre mot à employer) — toute une page de *Cassandra*, en amalgamant toutes sortes de motifs et de tronçons de motifs, pris à toutes les pages de la partition de *Cassandra* : à savoir, pour la main droite, page 163, 4e ligne ; page 17, 1re ligne ; page 194, 3e ligne ; page 232, 3e ligne ; page 89, 2e ligne ; — pour la main gauche, page 195, page 6, page 8, page 125, page 127, page 126, page 89. — Sans plus de commentaires, voici le chef-d'œuvre (1) :

Citation de *Cassandra*, par M. Tebaldini :



(1) Ex. XV (46) de M. Tebaldini.



C'est un joli jeu de patience ! Avec ce système-là, je me charge d'écrire une page de *Tannhaüser*, avec des motifs du *Trovatore*. Si quelque chose étonne, c'est qu'après tant d'efforts, la page de Richard Strauss, que l'on veut imiter, reste inimitable (1).

Après ce beau travail, M. Tebaldini ajoute :

« Il est hors de doute qu'un examen plus minutieux pourrait enrichir la série de ces exemples. Mais cela exigerait une longue étude, qui ne m'est pas possible aujourd'hui. »

— « Dieu soit loué que M. Tebaldini n'ait pas le temps ! s'écrie M. Dillmann. Avec sa méthode, nous découvririons à la fin qu'*Elektra* a été écrite par Adam et Ève ! »

Je le répète : pas un instant je ne mets en doute la bonne foi de M. Tebaldini, pas plus qu'il ne met en doute celle de Richard Strauss. Je le crois parfaitement convaincu de l'excellence de sa méthode. Son cas n'en est que plus curieux. A quelque chose

(1) Pour compléter ces exemples, voir l'article de M. le Dr Alexander Dillmann (dans les *Münchner Neueste Nachrichten*).

malheur est bon. J'espère que son exemple servira à nous rendre tous plus prudents, nous, historiens et critiques, qui sommes tous, plus ou moins, affligés de la maladie télépathique, et qui avons toujours une tendance à trouver des analogies entre tout ce que nous lisons. Quand il s'agit du passé, cela n'a pas beaucoup d'importance : les grands morts qu'on accuse de plagiat n'en sont pas dérangés dans leur sommeil ; et puis, ils auront leur revanche, ils vivront plus que nous. Mais quand l'accusation vise un auteur moderne, elle est grave : car si loyale et si mesurée qu'elle soit dans l'intention de celui qui la lance, elle fournit des armes à la malveillance, toujours prête à se ruer sur un grand artiste, quel qu'il soit. Dieu sait les absurdités qui ont été dites, depuis deux mois, à la suite de cet article !

Au reste, toute cette histoire a d'autant moins de sens que nous apprenons par M. Ludwig Hartmann que Gnecchi et Strauss se connaissent personnellement, qu'ils sont en fort bons termes, que Gnecchi est un grand admirateur de Strauss, dont il avait entendu la *Salomé* à Turin (1), qu'ils ont causé ensemble de la *Cassandra*, et que M. de Schuch, le grand *Kapellmeister* allemand, qui a monté l'*Elektra* de Strauss à Dresde, avait le projet de donner, dans la même saison, en un même cycle tragique, la *Cassandra* de Gnecchi (2).

Que vient-on donc opposer malignement les deux auteurs et les deux œuvres, comme s'il y avait entre eux quelque antagonisme ? De qui se moque-t-on ici ? Est-ce du public ?

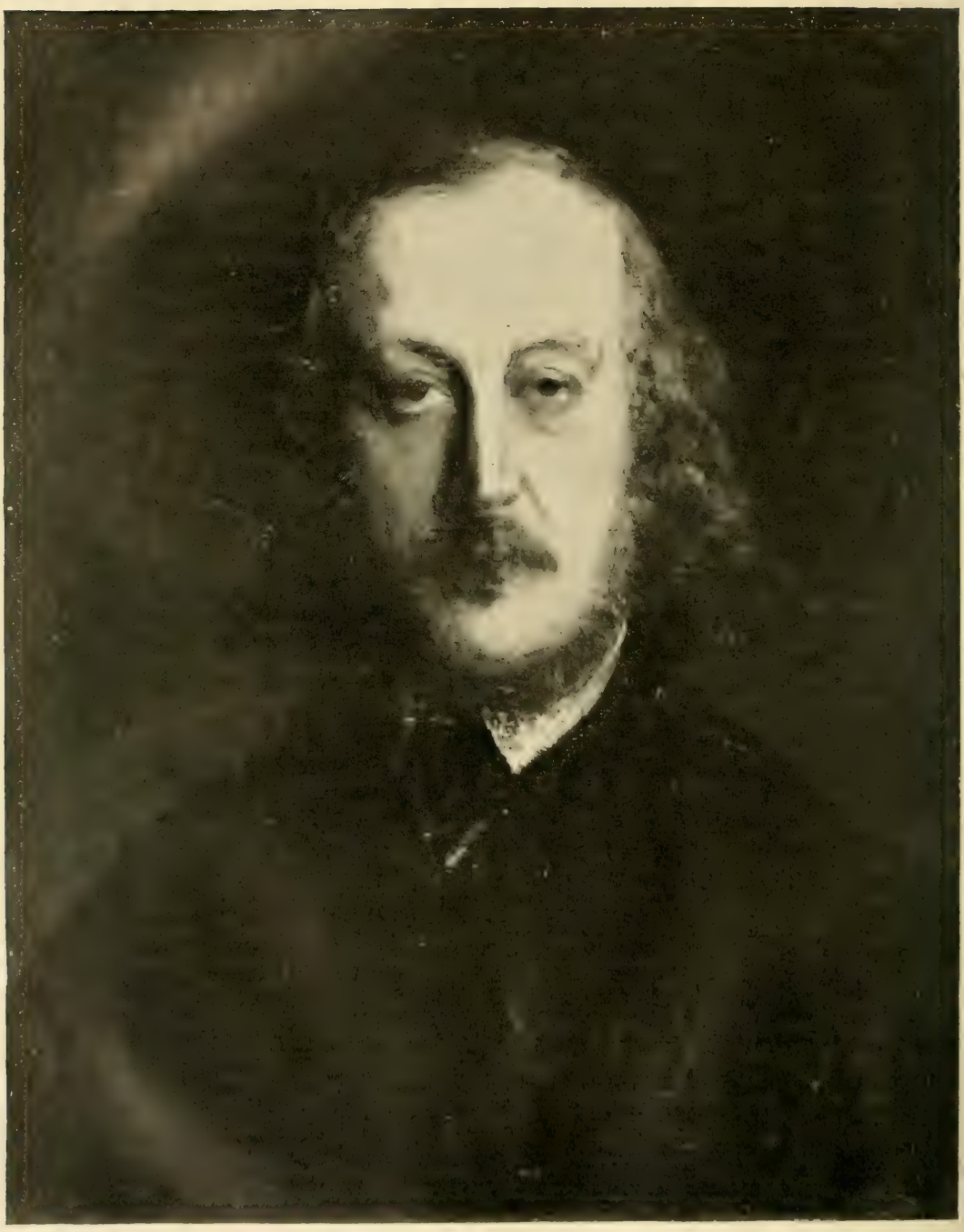
(1) Et ceci autorise fort justement notre confrère musical du *Times* à se demander si ce n'est pas, bien souvent, M. Gnecchi qui s'est ressouvenu, dans sa *Cassandra*, de motifs employés par Strauss dans des œuvres antérieures. — J'ai le même sentiment, et j'ai relevé, dans les exemples même que cite M. Tebaldini, plus d'une analogie entre la *Cassandra* et des œuvres de Strauss antérieures à la *Cassandra*. Ainsi, l'ex. VII (15) de M. Tebaldini, où le passage cité de Gnecchi a, pour le moins, autant de parenté avec une page connue de *Tod und Verklärung* qu'avec les pages morcelées d'*Elektra* qu'on en dit inspirées.

(2) On trouvera, dans l'article de M. Ludwig Hartmann (publié dans les *Dresder Neueste Nachrichten* du 20 avril 1909), toute une suite de lettres de Gnecchi à M. Hartmann, qui vont du 9 janvier 1905 au 6 octobre 1908, et qui éclairent tout le débat. M. Hartmann, qui a nettement pris parti pour Strauss contre Tebaldini, est ami de Gnecchi, dont il a traduit en allemand le *libretto* de la *Cassandra*.

Je constate que, dans ces deux affaires Mariotte et Gnecchi, ni l'un ni l'autre des deux intéressés, ni M. Mariottè ni M. Gnecchi, n'a formulé directement de plaintes. Approuvent-ils ou désapprouvent-ils la campagne qui a été menée pour eux ? Nous n'en savons rien. S'ils se croient réellement lésés, qu'ont-ils besoin d'intermédiaires pour exposer leurs griefs? Qu'ils parlent ! En réponse aux accusations portées par les journaux français et italiens, j'ai opposé, par esprit de justice, la réponse allemande. J'ai publié des textes. Ils me paraissent explicites. Jusqu'à nouvel ordre, il me semble qu'il ne reste rien de la question Gnecchi, et fort peu de chose de la question Mariotte. Si M. Gnecchi et M. Mariotte contestent sur quelque point mon argumentation, ou l'exactitude des renseignements sur lesquels elle s'appuie, qu'ils me le disent. Je serai heureux de leur faire droit, et nos revues leur sont largement ouvertes.

Me permettra-t-on, en terminant, de conjurer fraternellement mes collègues, aussi bien latins que germaniques, de prendre bien garde, en ce moment, à l'esprit nationaliste qui est en train de se glisser de nouveau, à notre insu, dans nos discussions artistiques, et menace de les empoisonner ? Le nationalisme artistique est une vieille connaissance pour nous. Je ne suis pas bien âgé, et pourtant j'ai le souvenir des sifflets contre Wagner et des levées de marmitons mobilisés contre *Lohengrin*. A quoi cela a-t-il servi? A nous rendre ridicules, et à affirmer le triomphe de Wagner, d'une façon plus agressive et plus désagréable pour nous, — comme il adviendra pour les Italiens, qui viennent de siffler sans l'entendre le *Pelléas et Mélisande* de M. Debussy. — Il y avait jadis une ville qui planait au-dessus des luttes des nations, et où les grands esprits d'Europe allaient chercher la paix. La Rome de Poussin et de Gœthe n'est plus. Nous n'avons plus que l'art. Laissez-le-nous.

ROMAIN ROLLAND.



STEPHEN HELLER, par GUSTAVE RICARD

(Musée du Louvre, salle Thomy Thiéry).

PORTRAIT DE STEPHEN HELLER

D'APRÈS UN TABLEAU DU LOUVRE

Au Musée du Louvre, le visiteur qui pénètre dans la galerie Thomy-Thiéry, au second étage, ne tarde pas, s'il commence par le panneau de gauche de la première salle, à tomber en contemplation devant un portrait peint par Gustave Ricard, l'un des meilleurs tableaux exposés dans cette salle, si remplie de chefs-d'œuvre.

C'est une figure d'homme aux longs cheveux ondés, partagés par une raie au-dessus de la tempe gauche, — cheveux gris d'argent qui furent blonds ou châtain clair, ainsi que l'annonce le ton fauve de la moustache, étroite et circonflexe. Ils encadrent de leurs boucles épaisses un visage calme au teint rosé, aux sourcils d'une courbe fine et bien dessinée, que domine un front élevé et sous lesquels rêvent des yeux châtains, des yeux à fleur de tête de myope, dont la convexité a été atténuée par le peintre (1). Il semble aussi qu'en posant son modèle presque de face, l'artiste ait essayé de dissimuler la courbure caractéristique d'un nez arqué, distingué, mais hébraïque. L'expression du visage est grave et mélancolique, sans amertume. Une légère sinuosité de la bouche

(1) Elle est plus accentuée sur les deux autres portraits de Heller que possède le Cabinet des Estampes : une lithographie de C. Vogt, d'après le portrait peint en 1846 par Maurice de Vaines ; un autre portrait lithographié par Lemoine en 1853 et publié par J. Maho.

révèle, sous cette gravité apparente, un esprit subtil, teinté d'ironie.

Il y a quelque mystère dans cette physionomie et l'on est porté à se demander quelle fut la profession du modèle. Est-ce un financier, plongé dans des spéculations tout autres que métaphysiques, ainsi que peuvent le faire présumer la forme du nez et la lèvre inférieure lippue, qui dénoncent un descendant de la race sémitique ? Est-ce un diplomate étranger ? On le croirait à en juger par le flegme britannique, la correction de la tenue : col rabattu sur une cravate foncée, collier de barbe grise dégageant le menton, à la mode du second Empire, et la réserve prudente qui se lit sur cette physionomie complexe. Est-ce un poète, mais un poète ressemblant à Henri Heine, dont cette figure rappelle assez les traits caractéristiques, avec moins de beauté physique, un poète au lyrisme tempéré par de l'humour ?

Le doute cesse si l'on s'approche du cadre : ce portrait est celui de Stephen Heller (1), pianiste-compositeur qui, de son vivant, a joui, en France du moins, d'une célébrité relative, et déjà bien oublié, quoique sa mort remonte à vingt ans seulement.

Pour les jeunes générations de musiciens qui n'ont pas été ses contemporains, quelques lignes de biographie ne seront pas inutiles.

*
* *

La date de la naissance de Stephen Heller est mal connue. Le *Dictionnaire de musique* de Riemann le fait naître en 1813 ; ses biographes, Barbedette (2) et Mathieu de Monter (3), ainsi que son ami Marmontel (4), le 15 mai 1814 ; d'autres musicographes, un an plus tard (5). Il est né à Pest, mais ses parents étaient origi-

(1) Il est entré au Louvre en 1908, par le legs Antonin Marmontel. Le père du donateur, le célèbre pianiste, l'avait acheté à Mme veuve Berthold Damcke, à qui Heller en avait fait don par testament.

(2) *Stephen Heller, sa vie et ses œuvres*, par Henri Barbedette, 1 br. in-8o, Paris, Maho, 1878.

(3) Article du 18 octobre 1868, dans la *Revue et Gazette musicale*.

(4) *Les Pianistes célèbres*, par A. Marmontel, 1 vol. in-18, Paris, 1876.

(5) Cette dernière date (15 mai 1815) paraît être authentique, car elle est certifiée par le Secrétaire perpétuel de l'Académie Hongroise, consulté par M. A. de Bertha.

naires de la Bohême, des environs d'Eger, ville placée sur la frontière de la Franconie ; ses grands-parents étaient autrichiens. Enfin il était de race sémitique, ainsi que le révèle ce nom de *Heller*, qui est celui d'une menue pièce de monnaie et dont la consonance le fit considérer longtemps en France comme un Allemand.

Or Stephen Heller n'était nullement allemand, ni de sang, ni d'éducation, ni de goûts ; il se proclamait, au contraire, très fier d'être Hongrois par sa naissance. Bien qu'israélite, il fut admis au collège des Piaristes, et par conséquent élevé dans la religion catholique. A sa mort (14 janvier 1888) (1), le service funèbre eut lieu à l'église Notre-Dame-de-Lorette et il fut inhumé au cimetière du Père-Lachaise. Voilà donc une origine et une éducation très complexes, en lesquelles se heurtent des éléments ethniques opposés. Il n'y eut pas moins de singularité dans sa formation artistique.

Destiné à la carrière commerciale, le jeune Heller manifesta de très bonne heure des facultés musicales remarquables, qui firent honneur à son premier professeur de Pest, Franz Brauer. A l'âge de neuf ans, il exécutait avec son maître le concerto à deux pianos de Dussek. Un peu plus tard, à Vienne, il devint l'élève de Czerny et de Ant. Halm. En 1827, il se faisait déjà entendre dans les concerts. Puis Stephen Heller parcourut avec son père la Hongrie, la Galicie, la Pologne et l'Allemagne du Nord, exécutant la musique brillante en vogue à cette époque, celle de Ries, de Hummel, de Moscheles, de Herz, de Kalkbrenner, et improvisant en public sur un thème donné.

Fatigué de cette vie nomade, Heller tombe malade à son arrivée à Augsbourg, en 1832, et se voit contraint de s'y reposer. Une dame de la haute société, Mme de H..., s'intéresse à lui et le prend comme professeur de ses enfants. Rassuré sur le sort de Stephen, son père le laisse en cette ville. Le jeune artiste s'y crée des relations ; il obtient la protection du comte Fugger, officier supérieur de l'armée bavaroise, descendant de la famille des célèbres banquiers d'Augsbourg. Le grand seigneur lui ouvre son immense bibliothèque musicale. Par elle, il s'initie à une littérature plus haute,

(1) Date vérifiée sur les registres de l'état civil de la mairie du IXe arrondissement.

aux œuvres des grands maîtres : Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Chopin. Ce que Heller avait appris jusque-là comme technique était peu de chose : il avait reçu quelques leçons d'harmonie d'un vieux professeur nommé Czibulka ; Chélard, un musicien français fixé en Allemagne (1), lui avait donné des conseils. Mais c'est l'étude approfondie des grands compositeurs allemands de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe qui a formé son goût, qui l'a initié à l'*écriture*, à la forme, à la conduite et au développement des idées musicales. Heller était donc presque un autodidacte.

Le débutant s'essaya d'abord à écrire des morceaux de piano, des *lieder* sur des textes de Gœthe, de Uhland, de Rückert, de Heine. Ces pages vocales sont restées inédites, tandis que la plupart de ses premières productions instrumentales ont été publiées (2). Après avoir lu, en 1836, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, de Leipsick, un article de Robert Schumann qui conviait les jeunes compositeurs à adresser leurs œuvres à ce journal, Heller lui envoya par la poste un *scherzo* et trois impromptus. Schumann s'y intéressa assez pour les faire graver par l'éditeur Kistner, de Leipsick (3), qui publia un peu plus tard l'op. 9 de

(1) CHÉLARD (Hippolyte-André-Jean-Baptiste), né à Paris le 1er février 1789, élève et lauréat du Conservatoire, entra comme violon à l'orchestre de l'Opéra. Il parvint à faire représenter en 1827 sur cette scène une tragédie lyrique en 5 actes, *Macbeth*, poème de Rouget de Lisle. Après l'insuccès de cet ouvrage, il partit pour l'Allemagne. A Munich, *Macbeth* fut très bien accueilli et l'auteur nommé par le roi de Bavière *kapellmeister* de la Cour. Il revint à Paris, y dirigea des concerts, y fit jouer deux autres ouvrages, voyagea en Allemagne et en Angleterre. C'est après un nouveau séjour à Munich où fut donné en 1835 son meilleur opéra, *la Bataille d'Herrmann*, qu'il vint se fixer à Augsbourg et qu'il eut occasion d'y connaître Stephen Heller. Il est mort le 12 février 1861, à Weimar, où il avait rempli les fonctions de *kapellmeister* à la cour du grand-duc, de 1840 à 1850. Franz Liszt lui succéda dans cet emploi.

(2) Bien peu ont été éditées en Hongrie : à ses débuts, deux séries de Variations sur une valse favorite de Hubowsky (op. 4) et sur un thème polonais (op. 5) ont été accueillies par Treichlinger, de Pest. Sur la fin de sa vie, il collabora à l'*Album des musiciens hongrois*, composé par Bartalus pour l'Exposition de 1885 et publié à Pest par Roszavolgyi. La contribution de S. Heller a pour titre *Feuille de souvenir*.

Ses op. 2 et 3 : *Les Charmes de Hambourg*, rondo brillant, et une *Fantaisie dramatique* qui fond en un pot-pourri *Semiramide* et *la Muette*, parurent chez Bœhm, à Hambourg.

(3) Ce sont les op. 7 : *Trois impromptus*, et 8, *Rondo-Scherzo* en *sol* majeur. L'op. 1 de Heller : *Thème de Paganini varié* en *fa* majeur, appartient au même éditeur.

Stephen Heller, une sonate en *ré* mineur (dédiée à Schumann), et il les présenta lui-même au public (1).

Deux événements décidèrent de l'avenir de Stephen Heller. En 1837, au cours d'une tournée de concerts, le célèbre pianiste Kalkbrenner s'arrêta à Augsbourg, entendit Heller, parcourut ses compositions juvéniles, et lui conseilla de quitter l'Allemagne, pour venir s'installer à Paris et suivre ses leçons. En 1838, la mort de son protecteur, le comte Fugger, fort préjudiciable aux intérêts de Heller, le détermina à tenter la fortune en France, comme l'avaient fait avant lui plusieurs autres virtuoses-compositeurs, notamment son compatriote Franz Liszt et Frédéric Chopin.

En octobre 1838, Stephen Heller débarque à Paris, prend quelques leçons de Kalkbrenner, mais se sépare bientôt de ce professeur exigeant. Dès son arrivée, il perd quelques illusions, il est victime de sa timidité, de son éternelle distraction. Il goûte peu la société et ne peut espérer se produire dans le monde, faute de relations ; il est doué, à la vérité, d'un certain talent de pianiste, mais non capable d'égaler des virtuoses tels que Thalberg, Liszt ou Chopin. De plus, il n'a pas de légende, il n'est pas *fashionable*. Pendant un an, il vit dans un hôtel de la cité Bergère, obscur et découragé. Enfin quelques hommes généreux s'attachent à lui, le font admettre par Schlesinger dans la rédaction de la *Gazette musicale*, où il publie de temps à autre des articles de fine critique et qui, pendant quarante ans, soutiendra fidèlement sa cause. Il y débute à la fin de 1839 ; deux ans à peine sont écoulés quand cette revue, très lue et fort bien rédigée à cette époque, fait au débutant l'honneur d'une biographie.

Le rédacteur, qui signe Eugène de Froberville (2), trace en ces termes la psychologie du jeune artiste hongrois : « C'est un enfant

(1) Les articles de Schumann sur les œuvres de Heller ont été recueillis parmi ses *Ecrits sur la musique*, 4 vol. in-8°, chez Wigand, à Leipsick, 1854. Ils n'ont pas été traduits en français.

Outre les comptes rendus de ces trois œuvres, Schumann a analysé les 24 études de l'*Art de phraser* (op. 16), le *Scherzo* (op. 24) et le *Caprice* (op. 27), la *Fantaisie* et le *Boléro* sur des thèmes de *la Juive* (op. 31 et 32).

(2) Article du 14 novembre 1841, intitulé *Etudes sur l'Art et les artistes : Stephen Heller*. Je soupçonne fort l'auteur d'avoir masculinisé son nom et d'être tout simplement Eugénie de Froberville, à qui est dédié le *Caprice symphonique* (op. 27).

faible, inconstant, à la fois plein de tendresse et de mutinerie, qu'un rien désespère et qu'un rien réjouit ; effarouché par une bagatelle, reconnaissant jusqu'aux larmes d'une attention, d'une caresse.

« Pour Heller, des niaiseries fantasmagoriques deviennent souvent des monstres réels, car les impressions vives paralysent chez lui la réflexion et la logique ; on sent que les facultés de raisonnement ne sont pas innées chez lui ; on devine que c'est par une pénible éducation qu'il les a acquises. Heureusement, chez lui, la logique du cœur vient étayer fortement celle de l'esprit, et il se fait aimer... Quant aux choses de la vie, ce sont pour lui lettres closes : le quantième, le millésime, sont d'éternelles causes de désespoir pour lui ; les rendez-vous qu'il donne, les invitations qu'il accepte, il les oublie parce qu'il sait d'avance qu'il y manquera. Ce n'est pas le distrait, ce n'est pas le fantasque, c'est la fantaisie faite homme. »

L'auteur de cette étude plutôt psychologique que musicale estime qu'il y a unité parfaite, chez Stephen Heller, « entre son organisation morale et ses œuvres. » Nous sommes donc autorisés, plus que pour tout autre artiste, à faire procéder de la nature intellectuelle de Heller et de son caractère même, les particularités de son œuvre si personnelle. Après avoir lu et examiné la presque totalité de ses productions, je crois pouvoir affirmer avec certitude qu'aucun miroir ne pouvait refléter Heller plus fidèlement que sa musique. Elle est bien de l'homme que nous montre le portrait du Louvre. Cet homme, je vais essayer de le dépeindre, en m'aidant des documents que nous possédons sur lui, des articles relatifs à ses œuvres (1) et des souvenirs de ses contemporains (2).

(1) Pendant quarante années, dans la *Gazette musicale*, les productions de Heller ont été analysées par tous les rédacteurs de cette revue : Fétis, Mathieu de Monter, Kastner, Maurice Bourges, Paul Smith, Ch. Bannelier. Outre les notices déjà mentionnées, il faut citer l'article de Moritz Hartmann dans les *Monatshefte* (1858), reproduit dans son livre : *Bilder und Büsten*, 1 vol. in-8°, Leipsick, 1859.

(2) Parmi les vivants, je nommerai MM. G. Mathias, E. Delaborde, Gust. Sandré, A. de Bertha et A. Schmoll, qui ont bien voulu me faire part de leurs souvenirs. Je leur en exprime ici mes bien sincères remerciements.

*
* *

A cette époque, Heller était grave, mélancolique, réservé, mais, ainsi qu'on l'a vu, très impressionnable (1), très docile aux caprices de son imagination. Toutefois cette impressionnabilité était tempérée par la sagesse de sa nature. Il est modéré dans l'expression de ses sentiments ; il a pris Mendelssohn pour modèle artistique, et la musique de sa première manière témoigne de l'étude qu'il en a faite. Elle est exempte de passion et même assez peu expressive ; elle ne dépasse pas le degré de chaleur des *Romances sans paroles ;* elle ne les égale même pas toujours pour l'invention mélodique. Dans le genre lyrique, la phrase chantante qu'il imagine tourne court, manque d'essor, d'envolée, de développement ; elle dépasse rarement la dimension d'une feuille d'album. Elle est en cela l'interprète même de sa nature qui est timide, réservée, facile à effaroucher.

Qu'il faille imputer ce manque d'expansion et de lyrisme à son origine israélite ou attribuer cette froideur apparente à la pudeur intime qui arrête un homme délicat dans la révélation de son être passionnel, dans la divulgation de ses affections, Heller paraît être, comme Stendhal ou Mérimée, constamment sur ses gardes. S'il a aimé, il n'a pas dû en souffrir beaucoup, car on ne rencontre dans son œuvre aucun cri de passion. Il n'en a pas fait la confidence à ses amis, et il n'en veut pas faire la confidence au public. Du reste, il était, m'assure-t-on, peu sentimental et plutôt matérialiste. La paupière inférieure, boursouflée et plissée, du portrait lithographié de 1853, révèle un sensuel. Bien qu'il ne se posât pas en héros de roman, il plaisait cependant aux femmes ; il ne les éblouissait pas avec le langage emphatique des amoureux 1830,

(1) Il parait l'être toujours resté, témoin la jolie anecdote que m'a racontée M. Gustave Sandré : « Heller avait conservé le souvenir d'une friture mangée à Asnières avec Berlioz et son fils Louis, officier de marine. Après ce festin, ils convinrent d'aller à pied à Neuilly, pour de là rentrer à Paris. Mais, au cours de la route, un rayon de lune impressionna si vivement Berlioz qu'il se mit à pleurer à chaudes larmes.

« Heller ne tarda pas à ressentir la même influence et *sentit des pleurs couler sur des joues.* Seul l'officier de marine conserva son sang-froid, et il ramena à Paris son père et l'ami de son père en proie à un chagrin profond..., *sans cause,* avouait Heller. »

mais il les séduisait par une certaine câlinerie. Or, si la plupart de ses pièces sentimentales pèchent, sinon par la banalité, car il sut toujours s'en garder, du moins par le manque d'accent, on y découvre parfois une sorte d'aveu à peine exprimé, de susurrement câlin et doux, de brève caresse mélodique. Tels sont le *Nocturne* (op. 103) (1), le 3e prélude de l'op. 79 et ses *Valses-Rêveries* (op. 122), qui sont, selon moi, l'un de ses chefs-d'œuvre, peut-être son chef-d'œuvre, celui du moins en lequel sa nature à la fois rêveuse, capricieuse, amie à la fois de la mesure et de l'élégance, s'exprime le mieux. Toutes ces valses sont jolies, soit par la liberté du rythme, soit par la grâce de l'harmonie; quelques-unes témoignent d'un sentiment délicat, surtout les deux dernières, celle en *fa* mineur, la seule qui soit vraiment mélancolique, et celle en *la* ♭.

Il est à remarquer que, dans tous les recueils de Heller : *Nuits blanches*, *Dans les bois*, *Promenades d'un solitaire*, ce sont les pièces sentimentales qui sont les plus faibles. On peut à peine citer pour l'expression la *Romance* du *Petit Album* (op. 134), le *lento* en *ré* du *Voyage autour de ma chambre* (op. 140), à la tonalité d'abord indécise, et plus douloureux que ne l'est habituellement la musique de ce compositeur, le *lied* très court mais assez personnel intitulé *Tendresse*, dans les *Tablettes d'un solitaire* (op. 153), un ou deux des *Phantasie-Stücke*, dédié à Mme Berthold Damcke, qui fut l'Egérie de Heller et peut-être même quelque chose de plus.

(1) Le *Nocturne* (op. 103), la *Polonaise* (op. 104) et une *Eglogue* appartiennent à la maison Durand. La maison Lemoine possède, outre quelques autres morceaux, *l'Art de phraser* (op. 16), les recueils d'études (op. 45, 46, 47), les *24 Préludes* (op. 81). Les *20 Préludes* (op. 150) ont été publiés à Leipsick, chez Kistner, qui a édité la plupart des morceaux de jeunesse. Les nos d'œuvres : 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, font partie du fonds Schott, de Mayence. Presque toute la musique de Heller, sauf les exceptions citées et quelques autres, jusqu'au no 75 inclus, appartient au fonds Schlesinger-Brandus-Maquet, cédé à la maison Joubert. A partir du no 76 et toujours sauf de rares exceptions, elle a été éditée par J. Maho, dont le successeur est M. J. Hamelle.

Quelques morceaux ont été publiés à Londres chez Ashdown ; d'autres sans numéro d'œuvre : *Pensée*, *Esquisse*, *Fantasietta*, *Dernière pensée*, ont été édités par Brandus. Je ne puis donner ici intégralement le catalogue des œuvres de Stephen Heller, il contient plus de 160 numéros dont beaucoup se subdivisent en suites ; on le trouvera dans celui de Pazdirek, chez Costallat, ou dans l'excellent petit ouvrage de Mlle Hortense Parent : *Répertoire encyclopédique du Pianiste*, 1 vol. in-8o, Hachette.

C'est surtout dans les morceaux d'allure calme que Heller est le plus *mendelssohnien*, le plus rassis. Il n'atteint à l'accent, et encore à un accent très mesuré, que dans ceux qui évoquent un peu le style de Schumann. Exemples : deux pièces du n° 134, le n° 10 des 20 Préludes (op. 150), la pièce n° 4 du *Petit Album*.

Aussi ses biographes et ses prôneurs me semblent-ils avoir fait preuve de peu de perspicacité en le comparant à Chopin et à Schumann. Heller ne rappelle Schumann que par le choix de ses titres et l'adoption de certaines coupes rythmiques que ce maître a mises à la mode, mais il n'en possède pas la profondeur, et il n'a pas davantage la verve mélodique ni l'effusion pathétique de Chopin. Il ne suffit pas d'ailleurs d'avoir écrit des valses, des barcarolles et des nocturnes pour pouvoir être appelé le « Chopin hongrois ». Cette comparaison embarrasse même son ami Marmontel et il prend un biais pour l'éluder.

Les valses, nous les retrouverons quand je parlerai de Heller sous le rapport du rythme. C'est plutôt dans les formes du nocturne et de la barcarolle que le sentiment tendre ou contemplatif d'un musicien peut se manifester. Avec St. Heller, rien de pareil. Ses nocturnes n'évoquent nullement la sentimentale rêverie de J. Field et de Chopin. L'idée du 1er nocturne de l'op. 91 (à 6/8 en *sol* majeur) est assez courte, peu émouvante et même pas très élégante ; le second manque d'intérêt mélodique ; dans le *Nocturne-sérénade* en *sol* mineur, le chant, sans être très mélodieux ni très distingué, a de l'allure, — une allure un peu hongroise ! — du caractère, mais il est plus remarquable par la couleur que par le sentiment. J'ai parlé plus haut du nocturne (op. 103).

De même les *Quatre barcarolles* (op. 141) n'offrent guère le rythme berceur et mélancolique de la barcarolle traditionnelle ; en les annonçant dans la *Gazette musicale*, Charles Bannelier le faisait remarquer pour celle à 9/16 ; la quatrième (à 6/8 en *sol* mineur), en laquelle ce critique entendait une chanson de gondolier, est établie sur un groupe de trois notes que le compositeur fleurit et brode à la hongroise. Ce gondolier-là m'a tout l'air d'un batelier du Danube ! Les autres pièces valent seulement par le rythme ou par l'harmonie.

Heller a donné le nom de *Rêverie du Gondolier* à l'un des

morceaux de l'op. 121. L'idée expressive y est peu caractéristique ; aussi le musicien l'abandonne-t-il aussitôt pour se lancer dans un *presto* à 6/8 qui a le caractère d'une étude de piano. Il a recours à ce procédé dans le second nocturne de l'op. 131 : à une période sentimentale sans valeur succède l'exposé d'une idée rythmique, d'allures gaies et prestes. Quant au troisième, il n'a plus du tout la forme du nocturne. Cet *allegro* à 3/4 affecte plutôt le rythme scandé du menuet et vise au pastiche de la musique ancienne. Ce nocturne est d'ailleurs le plus développé et le meilleur de ceux qu'ait écrits Heller, mais il n'exprime guère le sentiment qui convient à ce genre de composition.

*
* *

On appelé Stephen Heller un « poète du piano ». Parce qu'il était porté à la rêverie, parce qu'il aimait la solitude, la promenade, on l'a transformé en peintre de la nature. Quelqu'un l'a même appelé un « aquarelliste musical ». Je crois que l'on a pris un peu trop au sérieux les titres donnés à ses œuvres par le compositeur, et je tiens de bonne source que ces titres étaient si peu adéquats à sa pensée musicale que, longtemps après avoir remis son manuscrit à l'éditeur pour la gravure, il cherchait encore la dénomination convenant à ses morceaux. Lorsqu'il y en a une série sous une appellation commune, il arrive souvent que celle-ci s'applique assez mal à plusieurs d'entre eux.

Sous cette réserve qui peut s'étendre d'ailleurs à toutes les compositions de Heller, il est évident qu'il n'aurait pas employé si fréquemment le mot *Eglogue* ou l'épithète *pastoral*, s'il n'avait eu l'intention de peindre un paysage. Toutefois, il faut observer que Stephen Heller n'emploie presque jamais les procédés classiques destinés à évoquer une scène champêtre. Au lieu de chercher les effets de musique pittoresque, il se borne à l'exposé du sentiment contemplatif que le spectacle du monde a suscité en lui.

La plupart du temps, ce sentiment est calme : ce n'est point une effusion religieuse comme celle d'un Beethoven, ni le panthéisme puissant et coloré d'un Richard Wagner, c'est une tendresse intime, une allégresse sereine, l'état d'esprit d'un promeneur

dispos par une belle journée. Heller, — plusieurs critiques l'ont remarqué, — est avant tout un esprit sain, exempt de névrose et qui ne voit pas la nature avec des yeux de romantique. Il aime les coteaux modérés et quoiqu'il ait fait plusieurs voyages en Suisse, Montmorency devait l'attirer plus que la Jungfrau.

En tête d'une composition intitulée *Rêveries* (op. 58), Heller a inscrit une épigraphe de J.-J. Rousseau, tirée des *Rêveries d'un promeneur solitaire*. L'idée principale à 3/4, en *si* mineur, et qui module bientôt au relatif majeur, est peu sentimentale ; le morceau est mouvementé, plutôt rythmique, et prend bientôt l'aspect de légers babillages pianistiques, de variations avec broderies, traits, etc. L'auteur est revenu à ce titre en le complétant dans les *Rêveries d'un promeneur solitaire* (op. 101). Cette œuvre débute par un *allegro* modéré à 6/8 en *mi* majeur, espèce de barcarolle assez vague, d'allure capricieuse, modulant en *sol* ; la seconde idée, plus mystérieuse, se présente sous la forme d'un dessin qui serpente à la main gauche et qui murmure comme un ruisseau sous la feuillée. Imite-t-il le bruissement d'une source; symbolise-t-il le sourd travail de la nature ? Il est difficile de démêler l'intention du musicien. Le premier thème réapparaît, grandit, prend de l'expansion ; il paraît exprimer le sentiment intime, l'enthousiasme du promeneur. Je dis : l'enthousiasme, car le morceau est d'un caractère plus lyrique que ne le sont habituellement les productions de Heller.

D'ordinaire, leur élan est plutôt modéré, et c'est surtout dans ses impressions agrestes qu'il se souvient de Mendelssohn. Exemple : le n° 11 de *Dans les bois*, *Fleur solitaire*, petite bluette aimable, mais sans grande saveur, ou le n° 15, *Allegro comodo* à 3/4 en *ré*; les n°s 5 de l'op. 78, 2, 4 et 6 de l'op. 80, 3 de l'op. 89, trois recueils intitulés : *Promenades d'un solitaire*. Le dernier est du reste le meilleur de la série et le moins démodé (1).

Parfois, pour accuser le pittoresque, Heller a recours à la forme rustique du *lændler*. Tel est le cas du n° 5 : *Sous la feuillée*, de *Dans les bois*, des trois *Bergeries* (op. 106), où les rythmes de valse suisse

(1) Le *Tableau de genre* (op. 94), par le caractère rêveur de l'idée principale, semble appartenir à la catégorie des Promenades de Heller. Cette œuvre, élégante et développée, a été dédiée par lui à son professeur, Ant. Halm.

ou alsacienne sont traités avec un tour ingénieux et des harmonies amusantes. Ou bien il suggère la vision d'une chasse par des fanfares sonores qui évoquent le timbre des cors.

A mon avis, c'est une convention musicale que d'associer par l'imitation de fanfares de chasse le son du cor à un paysage sylvestre imaginaire. La forêt n'est pas toujours retentissante, et c'est peut-être dans les instants où elle est imprégnée de silence qu'elle recèle le plus d'harmonie. Mais, en musique, le silence lui-même doit être objectivé au moyen des sons. Le friselis des feuilles, les bruissements de ramures, les froissements des sous-bois, peuvent, dans une certaine mesure, justifier la description musicale. Aussi Heller a-t-il intitulé quelques-uns de ces morceaux : *Bruits de la forêt*, *Ecureuil poursuivi*, etc., et dans ceux-là a-t-il essayé une sorte d'harmonie imitative. Habituellement, il se contente d'exprimer des impressions purement subjectives avec les ressources de la mélodie et du rythme. Cependant, pour lui comme pour Weber qu'il admirait fort, la voix de la forêt se caractérisait sans doute par le timbre des cors. L'idée de la chasse le hante, non seulement dans les morceaux dont elle est le sujet, tels que l'op. 29, *la Chasse*, étude caractéristique (1), ou l'op. 102 : *Morceau de chasse*, mais dans plusieurs pièces de ses recueils : *Nuits blanches* (n°s 10 et 18), *Voyage autour de ma chambre* (n° 5) ; *Promenades d'un solitaire* (op. 78, n° 1) ; *Album dédié à la jeunesse* (n°s 4 et 13). Naturellement, dans les trois suites intitulées : *Dans les bois*, les fanfares sont plus nombreuses et plus colorées, bien qu'on en trouve aussi fréquemment dans ses études les plus simples et même dans des variations sur des thèmes empruntés à d'autres compositeurs. A cet égard, son œuvre peut être considérée comme un véritabler épertoire de fanfares de chasse, mais ces fanfares ne sont jamais vulgaires.

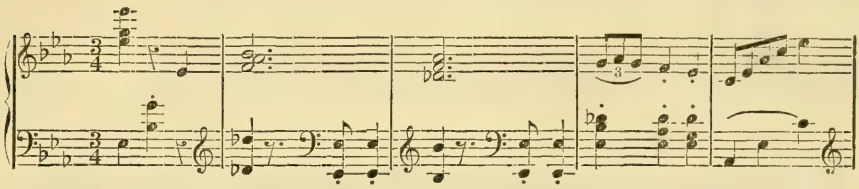
(1) Cette pièce, qui a beaucoup fait pour la réputation de Heller et qui a même été orchestrée pour musique militaire, est du genre de la musique à programme, car, d'après l'épigraphe tirée des chroniques d'Huet le Normand, le musicien paraît avoir voulu peindre une violente chasse à courre en laquelle le roi Philippe-Auguste cherche à oublier le chagrin que lui cause la mort d'Agnès de Méranie.

Heller a donné aussi un programme à quelques-unes des études de l'op. 125. Mais les titres imposés aux études (op. 45, 46, 47) sont de l'invention des éditeurs.

Ce goût particulier pour les sonneries de cors doit être attribué, selon moi, moins à des intentions imitatives qu'à la prédilection de Stephen Heller pour la couleur. Et cette remarque me conduit à parler de son harmonie.

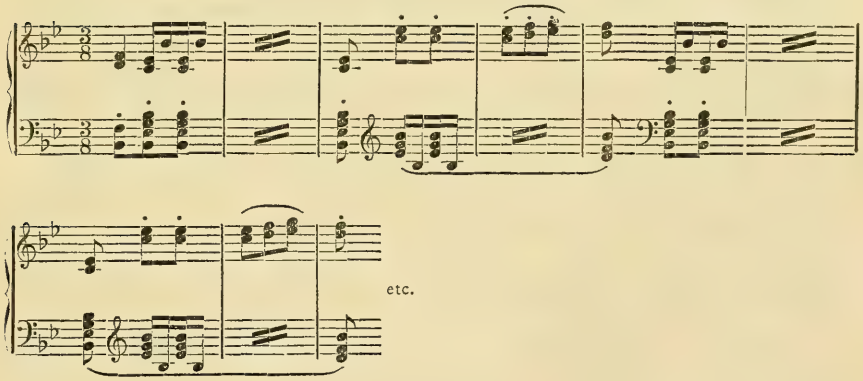
Exemples d'harmonie: *Valse élégante* (op. 42) : Modulation de *mi* ♭ en *la* ♭ par deux accords de 7e sur pédale de dominante.

(Joubert, éditeur, 25, rue Hauteville.)



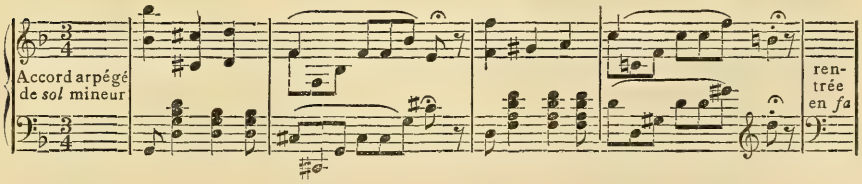
Presto scherzoso à 3/8 en *si* ♭ (op. 114). Emploi de l'accord de seconde.

(Schott, de Mayence ; représentant : Eschig, 13, rue Laffitte.)

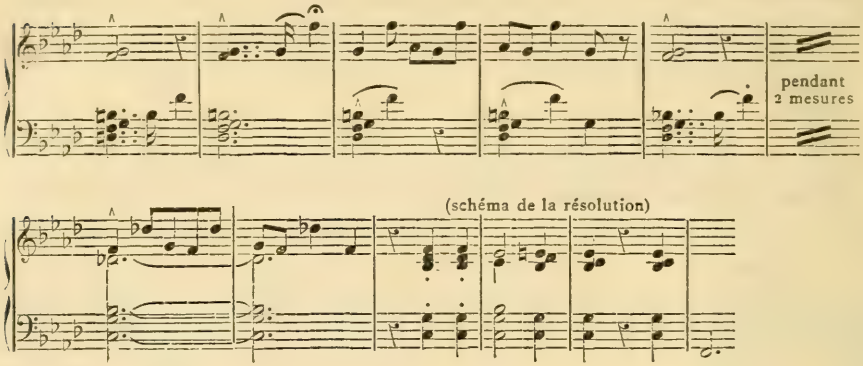


Impromptu (op. 129, nº 1). Emploi de l'arpège de septième diminuée avec suspension de la tierce.

(Hamelle, éditeur, 22, boulevard Malesherbes.)



Lændler en *ut* mineur (op. 107). Fragment d'écriture harmonique de Heller.
(Editeur : Schott-Eschig.)



Si l'invention mélodique de Heller est parfois menue, chétive et peu originale, son harmonie est, au contraire, personnelle et pittoresque. Elle procède évidemment plus de Mendelssohn que de Schumann et de Chopin. Il est moins inventif que ce dernier, moins suave que Schumann et moins révolutionnaire que Liszt, pour lequel il avait d'ailleurs peu de sympathie ; mais il s'écarte peu des harmonies classiques. S'il use modérément des altérations et des appoggiatures, si le sentiment tonal est plus impérieux chez lui que chez plusieurs de ses contemporains, il sait, par la disposition de ses accords, par le redoublement des notes dissonantes, par la brusquerie et l'imprévu de ses modulations, en tirer toute la sonorité possible. Sous sa plume, un simple accord de septième dominante revêt une intensité de coloris inusitée, tant il s'attache à en accroître la dissonance ; il se sert très habilement, et sans en abuser, des accords de septièmes secondaires, il les entremêle en teintes chatoyantes avec les accords de septième dominante et de septième diminuée. Il s'aventure rarement au delà des *neuvièmes*, pratique peu les *onzièmes* et les *treizièmes*, si chères à Schumann, et néanmoins il obtient quand il le veut des effets crus et vibrants, parfois même des duretés, tout comme un contempteur des méthodes de Conservatoire.

Je me suis demandé si ce goût pour la musique stridente, l'harmonie incisive et colorée, ne proviendrait pas, chez Stephen Heller, de son origine hongroise. Certes, cet israélite, né de parents tchèques

ou autrichiens, ne peut guère se réclamer de la race magyare autrement que par le hasard de sa naissance à Pest. Les caractéristiques de la musique hongroise apparaissent même rarement dans ses œuvres, Barbedette l'a observé ; il ne les signale que dans le n° 14 des *Nuits blanches*, polonaise en *fa* mineur dramatique et dolente, dans les derniers *Phantasie-Stücke* (op. 99) et dans une des polonaises. Je les aperçois également dans le n° 9 des *Nuits blanches*, dans le 3e nocturne de l'op. 91, dans la grande *Etude de concert* en *ut* majeur (op. 96). Enfin elles font l'originalité de la suite intitulée *Tsiganyi*, de l'*Album dédié à la jeunesse*, cinq pièces qui rappellent la musique tsigane plutôt par le rythme que par l'harmonie. Néanmoins Heller a pu, dans son enfance, être imprégné du coloris particulier des mélodies hongroises. Phénomène d'ambiance ou influence d'hérédité peut-être, car, de son origine sémite, il pouvait tenir le goût inné de ce qui brille, de ce qui reluit, fût-ce du clinquant. Toutefois, si son inclination vient de pareille source, elle a été disciplinée par le goût de l'élégance et le souci de la correction dont il était aussi soucieux dans sa musique que dans sa tenue.

De cette tendance à la recherche de la couleur, des timbres nouveaux, on pourrait conclure que Heller avait le sens orchestral développé et qu'il serait devenu un symphoniste si les circonstances l'avaient favorisé ! Plusieurs de ses contemporains ont fait son éloge à ce point de vue et lui ont conseillé d'écrire pour l'orchestre. Schumann le premier, lorsque, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, il rendait compte des compositions juvéniles de Heller, notamment du *scherzo* (op. 27), déclara que ces productions révélaient « le sens d'un musicien écrivant pour l'orchestre ; elles pourraient y être adaptées avec de légers changements. On y entend ici les violons, là les cors... » Beaucoup plus tard, Ad. Botte, rédacteur de la *Gazette musicale*, analysant le *Tableau de genre* (op. 94), apercevait dans « la reprise en octaves de la période initiale, avec pédales supérieures de tonique et de dominante, un *tutti* formidable qui évoque une page de symphonie (1). »

Dans l'intervalle, Heller avait publié plusieurs œuvres d'une importance inusitée, le *Scherzo fantastique* (op. 57), ses trois *Ou-*

(1) *Gazette musicale* du 12 août 1860. Ad. Botte avait de l'imagination !

vertures pour un drame, pour une pastorale, pour un opéra-comique (op. 126) et des *Scènes de ballet* (op. 111). Les critiques amis ont dit de ces pages qu'elles « appellent l'orchestre ». Si l'on entend par là qu'elles n'étaient pas indignes d'être conçues pour l'orchestre, j'en tombe d'accord. On instrumente tous les jours et même on exécute à l'orchestre des compositions qui ne valent pas celles-là. L'*Ouverture pour un opéra-comique*, notamment, *allegro* à 2/4, en *mi* majeur, aurait fait un *scherzo* désinvolte, plein de verve et d'originalité, avec une nuance d'exotisme. Mais il est peu probable, selon moi, qu'Heller ait eu l'ambition d'écrire pour l'orchestre et qu'il en ait été détourné par la difficulté de faire exécuter ses compositions. Le vrai, c'est qu'en art, on fait *ce que l'on peut* et non ce que l'on veut. Quelquefois, la volonté parvient à transformer une nature artistique et à lui faire porter des fruits inattendus ; Heller ne possédait pas une de ces volontés qui font des prodiges.

De plus, le style symphonique exige une technique qu'il ne possédait pas; il en avait moins encore que Chopin. Aussi n'a-t-il écrit que pour son instrument.

Dans le *Scherzo fantastique* (*prestissimo* à 3/8 en *mi* mineur), qui part de ce dessin thématique : *si*, *do*, *fa* ♯, *mi*, on devine ce que tel ou tel passage donnerait à l'orchestre; on y entend parfois le babillage des *bois*. Après la réexposition du thème du *scherzo*, la seconde idée, à 2/4 en *la*, reparaît, élargie en forme de choral, amenant ainsi une conclusion sonore et solennelle qu'on peut imaginer transportée à l'orchestre. Mais le développement est plus abondant que varié, trop coupé de septièmes diminuées et d'accords suspensifs suivis de silences, purement rythmique et d'écriture pianistique ; il aurait été monotone. Néanmoins, malgré ses défauts, ce *scherzo* aurait été plus digne d'être dédié à Liszt que le *scherzo* (op. 24), vif et gai, en *ré* majeur, qui est surtout gracieux, plus naturel et mieux conduit dans ses dimensions plus réduites.

A ses débuts, on critiquait dans les productions de Heller l'abus des développements (1), et on lui recommandait l'art des proportions. Il a mis à profit ce conseil par la suite et s'est beaucoup

(1) Article de Maurice Bourges, *Gazette musicale* du 6 août 1843.

restreint. Ce n'est pas tant, à mon avis, l'abondance des développements que l'on peut reprocher à Heller que leur uniformité (1). On voit qu'il n'a pas été, comme Mendelssohn, à l'école d'un Zelter et qu'il n'a pas acquis la pratique aisée du contrepoint (2). De même que Schubert, il procède presque toujours par simple répétition du thème; il y introduit quelques modifications dans l'harmonie, le rythme, il le couvre de broderies ingénieuses, de traits pianistiques, mais il ignore l'art d'en tirer des déductions méthodiques, ou s'il s'astreint au développement d'un plan régulier, il se noie dans les longueurs et les redites. On peut en juger par la *Fantaisie-Caprice* en *ut* majeur (op. 113), dédiée à Hector Berlioz. Bien qu'en 1843, Henri Blanchard ait découvert dans les fantaisies de Stephen Heller sur *la Juive* et sur *Charles VI* « du style fugué » (3), l'auteur n'était pas un fuguiste. Aussi ses tentatives dans la forme sonate ont-elles été manquées, ses propres amis en conviennent.

La première sonate (op. 9), qui date du séjour à Augsbourg, a été publiée à Leipsick par Kistner, sur la recommandation de Schumann à qui elle est dédiée. L'éloge que celui-ci en fit dans la *Neue Zeitschrift* est pourtant assez mince ; il y discerne seulement « des promesses ». Cette sonate n'a pas été publiée en France. La seconde (op. 65), en *si* mineur, développe péniblement, dans le premier morceau, une idée à la Mendelssohn; en guise d'*andante*, une *Ballade* à 2/4 en *si* majeur, sur un *lied* assez banal, avec quelques jolis détails. L'*Intermezzo* en *sol* est plus personnel ; il aurait fait une agréable valse dans le style de Stephen Heller ; mais le compositeur a prétendu en tirer un développement trop abondant et il a échoué. Il a donné le nom d'*Epilogue* à son *finale*, *allegro con fuoco*, d'allure surtout rythmique. Ce morceau offre un certain caractère d'énergie ; tous les *effets* pathétiques y sont habilement employés pour y introduire de l'accent et du mouvement. Le thème de la sonate s'y élargit en une idée chantante

(1) Fétis lui-même, bien que favorable à Heller, à qui il recommandait « de faire grand », adresse ce reproche à la *Fantaisie* en *ut* mineur (op. 54).

(2) De Bach, il ne connaissait, m'assure-t-on, que le *Clavecin bien tempéré*.

(3) *Gazette musicale* du 19 novembre 1843.

à 4/4 en *ré* majeur, *cantabile* mendelssohnien qui fait contraste avec l'aspect rude du *finale*.

C'est plutôt Weber que rappelle la sonate (op. 88) en *ut* majeur, au moins dans le premier mouvement dont le dessin thématique procède du saut de quarte descendant : *ut*, *sol*. L'idée de l'*andante quasi allegretto* à 3/4 est courte et pauvre ; elle manque absolument de sentiment ; les deux meilleurs mouvements sont le *scherzo-capriccio* en *mi* mineur, bâti sur deux thèmes qui alternent et se répondent et dont l'un a le caractère espagnol, et le *finale* : *allegro umoristico e molto vivace*, d'un rythme très animé, construit sur l'intervalle de quinte : *sol, ré*. Ils offrent les qualités que tout le monde reconnaît à Heller : le don du rythme et l'ingéniosité.

Le 4e sonate (op. 143), en *si* ♭ mineur, présente, dans son premier mouvement, *allegro risoluto* à 3/4, des idées bien contrastées et dont la dernière, lorsqu'elle est exposée en son entier sur des arpèges de la main gauche, fait une péroraison noble et sonore à ce premier mouvement, mais les développements sont laborieux. Les deux morceaux intermédiaires : *Légende*, en *sol* ♭ majeur, et *Scherzo*, *allegretto placido*, en *si* ♭, sontfaibles et sans intérêt. Le *finale* n'est qu'une « étude » brillante pour piano, enlevée dans un mouvement emporté (1).

Bien que l'art de Heller soit très réfléchi, il se ressent toujours de sa facilité d'improvisation. Il composait au piano(2), il y trouvait sous ses doigts une idée quelconque, brève et sans intérêt. Il avait conscience lui-même de la pauvreté de cette idée, car il se jetait presque aussitôt dans le caprice et la fantaisie où son imagination, féconde en trouvailles rythmiques, lui venait en aide. De là son goût pour la variation. Il emprunte volontiers à un maître un thème franc et bien conçu et le couvre d'arabesques élégantes, le décompose et le diversifie avec une invention rare.

Je n'ai pas en vue les nombreux caprices et fantaisies qu'à

(1) Heller a encore traité sous la forme sonate un *Chant national* de Mendelssohn-Bartholdy (op. 69). Du thème il a tiré un *allegro vivace*, un *scherzo*, un *lento* et un *finale*, suivant la coupe classique et qui pastichent admirablement le style de Mendelssohn.

(2) Préface de Fétis en tête du recueil de pièces de Heller publié par la maison Brandus, dans la série des *Classiques du piano*.

l'exemple de tous les compositeurs pour le piano de son époque, Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, etc., il écrivit dans sa jeunesse, sur des opéras du jour ou de la veille, sur des airs favoris d'Halévy, Meyerbeer ou Donizetti, de Grétry, d'Auber, d'Herold ou de Monpou, sur des mélodies de Schubert, ou même sur celles de Reber alors à la mode, simples paraphrases brillantes à l'usage des dilettanti (1). Je fais allusion non à ces morceaux de commande, mais à ces œuvres que Heller a écrites pour sa propre satisfaction artistique, en guise d'hommage musical aux maîtres qu'il admirait. Quelques-unes sont des transcriptions assez brèves et qui modifient peu l'aspect du sujet, par exemple celles sur des mélodies de Mendelssohn (op. 67, 72, 76, 77, 144), de Schubert (op. 55, 68 et transcription de 45 mélodies) ou de Schumann : *Improvisata* (op. 98). D'autres constituent une composition beaucoup plus personnelle, une variation qui n'est pas encore la forme de la grande variation libre à la Beethoven, mais qui, par l'indépendance de l'harmonie, par la liberté et la diversité des rythmes, s'en rapproche et représente une véritable collaboration avec l'auteur du thème adopté.

Dans cet ordre d'idées, il convient de citer l'*Elégie et marche funèbre* (op. 71) intitulées : *Aux mânes de Frédéric Chopin*, écrites en 1850, après la mort de Chopin. L'élégie n'est autre que le prélude en *mi* mineur. Heller le modifie d'abord tant soit peu au moyen de changements de mesure, puis il en fait une marche funèbre qu'il scande de trémolos à la basse, saccadés, imitant le roulement du tambour, et y introduit comme *milieu*, pour faire succéder l'espoir à la tristesse, suivant le plan même de la célèbre marche funèbre du disparu, une idée chantante et sereine. Ce morceau, bien qu'une certaine part y soit faite à la virtuosité pianistique, mériterait d'être orchestré ou transcrit à l'orgue en vue d'augmenter le répertoire réellement trop indigent des marches funèbres exécutées aux enterrements.

Heller a rendu un autre hommage à Chopin, dans son op. 154, en écrivant 21 « Etudes techniques pour préparer à l'exécution des œuvres de Chopin ». Le plan du recueil est celui-ci : l'auteur

(1) Au nombre de ces caprices, l'un des plus réussis me paraît être celui sur le *Désert*, de Félicien David, qui varie et brode la *Marche de la Caravane* et l'*Hymne à la Nuit*.

emprunte à Chopin un dessin rythmique, une forme d'arpège, un enchaînement d'accords, caractéristique de sa manière, qu'il extrait d'une sonate, d'un *scherzo*, d'un impromptu, ou même d'une étude de Chopin, et développe ce motif embryonnaire sous la forme d'une étude moins ardue que celles de ce maître, et sans parvenir ni même prétendre à l'imiter parfaitement (1).

Les plus remarquables des « pièces d'hommage » sont l'op. 127, *Etudes sur Freischütz* de Weber, les op. 130 et 133, *33 Variations* et *21 Variations sur un thème de Beethoven*, et l'op. 142, *Variations sur un thème de Schumann*. La première de ces œuvres est particulièrement réussie : elle expose d'abord textuellement tel épisode de l'opéra de Weber, par exemple un motif symphonique emprunté à la scène de la Gorge aux Loups, ou l'*allegro* de l'air de Max, puis le traite sous forme d'*étude* en y introduisant des idées secondaires presque toujours tirées de l'ouvrage même, dont elle forme ainsi un commentaire fidèle selon la lettre et selon l'esprit. Le compositeur fait preuve de plus d'imagination dans les *Variations sur un thème de Beethoven* (en *ut* mineur) ou dans celles sur l'*andante* de la sonate (op. 57), et bien qu'il arrive parfois à pasticher assez adroitement le style du maître (2), il a la modestie de lui en demander le secret en rattachant épisodiquement à ses variations (op. 130) des motifs extraits de la 9e symphonie, de la symphonie en *ut* mineur, d'un trio, ou même d'autres sonates de Beethoven (op. 133). N'eût-il composé que ces trois suites de variations, Heller mériterait d'être rangé au nombre des maîtres de la musique de piano.

Je ne dirai pas autant de bien de celles qu'il a écrites sur un thème de Schumann (op. 142). Sur une des *Pièces romantiques, Warum ?* tendre *lied* à 2/4 en *ré* ♭, Heller a plaqué des variations qui s'éloignent par trop non seulement du thème, mais du sentiment de l'original, sauf la quatrième qui est assez dans le style de Schumann. Après quoi vient un épilogue intitulé : « Schumann parle, » et dans lequel, à l'imitation d'une pièce lente des *Scènes*

(1) Il a même intercalé quelques mesures de son cru dans le prélude n° 7 de l'op. 28 de Chopin.

(2) « Heller savait par cœur toutes les sonates de Beethoven et les exécutait, m'a dit M. Sandré, dans un style admirable ».

d'enfants, est pastichée assez adroitement la manière du maître dans l'expression du mystère.

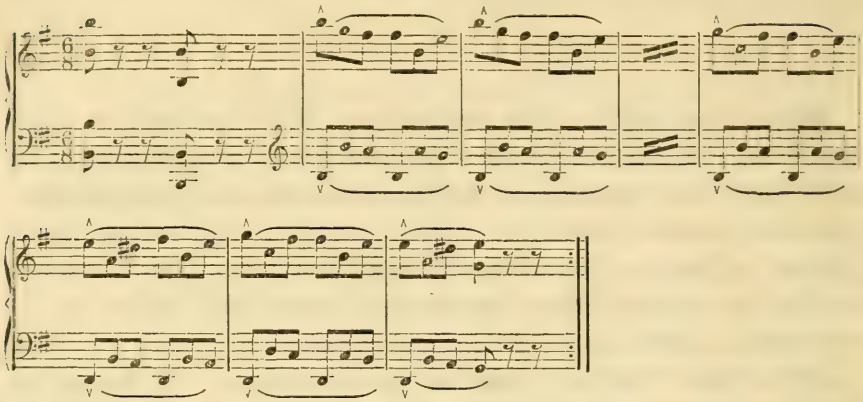
*
* *

Mal à l'aise sur le terrain scolastique, Heller reprend sa supériorité dès qu'il peut se livrer à son caprice. Ce trait dominant de son caractère : la fantaisie, a été observé par tous ses contemporains. Son génie musical étant fait de deux qualités prédominantes, le rythme et l'esprit, il devait naturellement réussir dans le *scherzo* et dans les compositions dansantes à forme fixe, telles que la polonaise, la valse, la tarentelle, la mazurka.

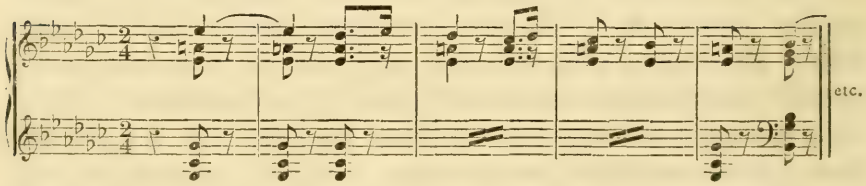
Barbedette trouvait singulier que, Hongrois de naissance, Heller n'eût jamais écrit de *mazurkas*. L'artiste semble avoir été sensible à ce reproche, car il a publié sous le n° 148 *Quatre mazurkas*, et sous le n° 158, une cinquième mazurka qui est assez faible. Par contre, il a introduit le rythme de mazurka dans le premier des *Intermèdes de concert* (op. 135) en *sol* mineur et même il l'a noté en sixtes, à la Chopin. Bien que l'op. 148 soit un des bons recueils de Heller, ses mazurkas n'ont pas la saveur de terroir de celles de Chopin. Il ne l'égale pas non plus comme compositeur de valses et de polonaises. Dans les valses, on voit qu'il a cherché parfois à imiter le style du maître polonais ; mais son tour mélodique et le trait de ses arabesques sont différents. Il est donc resté lui-même et il l'est entièrement, ainsi que je l'ai dit plus haut, dans ses *Valses-Rêveries*. Il a rarement abordé la grande valse brillante de concert (1). Il est plus à l'aise dans le genre *lændler* qu'il a traité avec beaucoup d'élégance (op. 97, 145, 152). Heller retrouve tout son avantage dans l'invention et l'arrangement des tarentelles, soit qu'il eût un goût particulier pour ce rythme animé à 6/8, soit qu'il se conformât à celui du public de son temps. Non seulement il a produit 7 tarentelles dont trois au moins sont écrites avec une originalité et un brio remarquables, mais il a introduit le rythme de cette danse italienne dans plusieurs de ses préludes et de ses études.

(1) Sauf dans l'op. 59 et dans l'op. 93 : 2 *Valses brillantes* en *ré* ♭ et en *mi* ♭ mineur, dédiées à Marmontel.

Exemples de rythme : *a*) *Tarentelle* en *mi* mineur (op. 53, p. 4).
(Joubert, éditeur, 25, rue Hauteville.)



b) 2e *Tarentelle* (op. 61), en *mi* ♭ mineur. (Même éditeur.)



Ses dons rythmiques, en dehors même des danses proprement dites, toutes ses compositions l'attestent à l'envi. Il suffit d'ouvrir un de ses recueils pour en trouver la preuve à chaque page. Dans l'op. 105, intitulé *Romances sans paroles*, une seule pièce, très pâle du reste, répond à ce titre ; les deux autres sont plutôt des études de rythme. De même, les *Trois Ballades* de l'op. 115 sont intéressantes moins par les idées que par les rythmes, rythmes fougueux, saccadés, d'allures mouvementées et soutenus par des harmonies recherchées, qui ont dû bien étonner Auber à qui l'œuvre est dédiée. De même encore dans les recueils intitulés : *Mélodies* (*Lieder*), op. 121, et *Feuilles volantes* (op. 123), à citer parmi les meilleurs qu'il ait signés.

Les *Nuits blanches* ont pour sous-titre : 18 pièces lyriques ; or, en majeure partie, ces pièces consistent en études de rythme (nos 1, 2, 4, 6, 9, 12, 13, 16, 17). Les *Promenades d'un solitaire* (nos 3, 5, 6, de l'op. 78 ; op. 80 en son entier dont il faut remarquer surtout les pièces 1, 5 et 6); *Dans les bois* (nos 1, 2, 4, 7, 9,

12, 13, 15, 21); le *Voyage autour de ma chambre* (op. 140) dont le troisième morceau, *allegro agitato* en *ré* mineur à 4/4, bien que rythmé à contretemps, par ses chocs brusques et stridents, évoque la « Chanson bohême » de *Carmen* ; les *Variétés* (op. 111), une de ses meilleures suites, les *Feuillets d'album* (op. 83), *Phantasie-Stücke* dont le second, un *allegro appassionato* très mouvementé en *mi*♭ majeur, a parfois des accents beethovéniens, comportent la même observation.

La pratique exclusive du clavier devait faire prévaloir chez Heller le goût des formes de la musique de piano : l'*Impromptu*, le *Caprice*, le *Prélude* et l'*Etude*. Présentées sous d'autres titres, tels qu'*Arabesques* ou *Intermèdes de Concert*, d'autres œuvres du même compositeur se rattachent directement à cette forme exclusivement pianistique. Mais, de ce qu'il excella dans cette forme, il ne s'ensuit pas que Heller ait écrit ce que l'on nomme dédaigneusement de la « musique de pianiste », c'est-à-dire la musique la plus vide, la plus haïssable qui soit. Il ne cesse jamais d'être un artiste ; la part donnée dans ses œuvres à la virtuosité est très réduite ; celle-ci ne vise jamais à éblouir l'auditeur, et elle reste musicale parce qu'elle dérive toujours de la ligne mélodique ou de la cellule rythmique. Aussi cette élimination de la virtuosité a-t-elle préservé sa musique du démodement qui rend caduques certaines œuvres de Liszt ou de Chopin. Mais ce n'est pas seulement à cause de ses dons rythmiques que Heller a réussi dans la composition des préludes et des études (il n'a peut-être fait que céder à la demande des éditeurs qui réclamaient un article *de vente*) ; c'est par la conscience qu'il a apportée à élaborer ces petites pièces d'enseignement, c'est par la musicalité qu'elles ont conservée, qu'elles nous intéressent encore. Il s'est mis à la portée des débutants, des écoliers, il a essayé de clarifier ces notions que les uns s'assimilent presque d'instinct, que les autres, moins doués, acquièrent si péniblement, sur la tonalité, la construction des phrases, des dessins rythmiques, des traits, sur les syncopes et autres accidents qui peuvent modifier le rythme ou la couleur du morceau, et il proportionne les difficultés aux moyens de l'exécutant. Chacun de ces petits cadres est ciselé par un artiste qui est un homme d'esprit.

*
* *

« Pour jouer du piano, disait-il à ses élèves, il faut trois qualités : la *volonté*, l'*expression*, l'*intelligence*. Travaillez plus avec la tête qu'avec vos doigts ! » Il leur faisait commencer la leçon par des fugues de Bach. Il leur parlait ensuite de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, qu'il admirait, leur conseillait de rechercher « le sens orchestral, la mise en valeur du rythme, l'*esprit*. Lisez Heine, lisez Voltaire (1) » !

Or, n'est-ce pas justement Voltaire qui disait un jour à Grétry, avec un étonnement assez impertinent à l'égard des compositeurs : « Quoi, Monsieur ! vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ? »

Le sourire imperceptible du portrait de Ricard décèle un homme d'esprit. Le pli marqué au coin du nez dans la lithographie de Lemoine et la patte d'oie striant la paupière inférieure révèlent le clignement d'yeux d'un ironiste à la Heine. Tous ceux qui ont connu Stephen Heller s'accordent à dire qu'il était très fin. Il s'exprimait lentement, posément, car, bien qu'ayant passé en France cinquante années de sa vie, il avait toujours gardé un accent étranger, et il se piquait de parler un français très correct. Sa conversation était toujours attachante et spirituelle. D'intelligence très cultivée, il possédait plusieurs langues, mais il goûtait plus particulièrement la littérature française ; il lisait volontiers nos critiques, nos historiens : Villemain, Mignet, Sainte-Beuve, Taine. Dans sa jeunesse, il avait vécu dans la société de plusieurs savants et littérateurs attachés à la *Gazette d'Augsbourg*. Parmi les écrivains allemands, Heine était son auteur préféré, bien qu'il déplorât sa « dépravation ».

Heller n'était pas moins spirituel dans ses articles. J'en ai donné des exemples dans une autre publication (2). Mais s'il collabora parfois à la *Gazette musicale*, pour se procurer des ressources pécuniaires, il ne tarda pas à renoncer à cette occupation. Quoiqu'il sût très bien notre langue, il rédigeait ses articles en

(1) *Notes sur Stephen Heller*, par I. Philipp (*Revue musicale* du 1er juin 1904).

(2) *Stephen Heller critique musical* (*Guide musical* des 28 février, 7 et 14 mars 1909).

allemand et il trouvait ensuite la traduction de sa prose impropre à bien rendre sa pensée.

Sa nature spirituelle devait nécessairement se refléter dans sa musique. Celle-ci n'est pas seulement rythmique, elle est humoristique. L'*humour* fait le mérite de la plupart des pièces courtes d'Heller, de ses préludes, de ses études. Et même il est à observer que plus les dimensions sont réduites, plus s'accuse ce don particulier (1). Aussi n'est-il jamais plus évident que dans les pièces les plus menues : les trois *Sonatines*, par exemple, l'*Album pour la jeunesse*, les *Deux cahiers* (op. 165), dans lesquels il faut signaler une *Scène d'enfants*, *allegretto* à 2/4, d'une allure insouciante et désinvolte, suivi de joyeuses fanfares animant un *allegro molto*.

Des *Scènes d'enfants* (op. 124) de Heller, Barbedette, si élogieux d'habitude, se borne à dire qu' « elles ne valent pas celles de Schumann ». Voilà un jugement bien expéditif, résultant de la fâcheuse habitude des comparaisons ! Redirai-je ici une fois de plus que ces deux tempéraments diffèrent essentiellement ?

A mon avis, les *Scènes d'enfants* forment un des recueils de Heller les plus originaux. Comme toujours, les pièces rythmiques l'emportent en nombre et en valeur sur les pages de sentiment ; mais ces rythmes fringants, désinvoltes, ont une crânerie, une nuance de gaminerie absolument spirituelles. Ces enfants-là sont plutôt des garçons qui aiment à jouer au soldat ; leur goût pour le tambour et la trompette décèle leur origine. Ce sont vraisemblablement des petits Magyars !

C'est peut-être dans les recueils de ce genre, tels que l'*Album dédié à la jeunesse* ou les *Préludes pour Mlle Lili*, que Heller a manifesté sa personnalité, faite d'ingéniosité délicate et fine, avec le plus de grâce et d'esprit. Ces embryons de morceaux, ces diminutifs de préludes, ont tout juste la dimension qu'il faut. Le musicien y évite les redites inutiles, l'amplification superflue, le développement formulaire ; il s'abstient d'y faire intervenir la moindre virtuosité. Leur facilité apparente est d'ailleurs trom-

(1) « Ses petits morceaux font penser à des pages d'un roman de Sterne, » écrivait un rédacteur de la *Gazette musicale* (N° du 17 octobre 1852).

peuse : elles requièrent de la part de l'exécutant un sens musical assez affirmé ; il est même utile que Mlle Lili soit très bien dirigée pour en faire goûter la saveur. D'autre part, il ne faut pas non plus prendre très au sérieux le sous-titre des sonatines : « Études préparatoires aux sonates des maîtres », car ces œuvres ingénieuses, en lesquelles la vivacité, l'esprit et la délicatesse s'unissent à une concision toute classique, ont, harmoniquement et rythmiquement, peu de rapport avec les sonates *faciles* des maîtres tels que Haydn ou Mozart, que l'on fait étudier aux pianistes débutants. Nonobstant l'intention de pastiche, ces sonatines sont bien du Heller, et le plus singulier, c'est que, dans ces œuvres simplettes en apparence et destinées aux enfants, il se trouve deux premiers mouvements, celui de l'op. 147, en *ré* majeur, et celui de l'op. 149, en *ré* mineur, qui ne seraient pas déplacés dans des compositions plus importantes, surtout ce dernier, *adagio* à 4/4 en triolets, d'une expression sentimentale à la Schubert et qui est, pour la sincérité et la profondeur, l'une des meilleures pages de Heller.

*
* *

Si j'ai interrompu le récit de la vie de l'artiste à la date de ses débuts à Paris, c'est d'abord que cet article est moins une biographie qu'un portrait. D'autre part, Heller, comme les peuples heureux, n'a pas d'histoire. Son existence n'eut rien de romanesque ; elle fut la plus ordonnée, la plus uniforme du monde.

Il renonça de bonne heure à se produire en public ; il n'était d'ailleurs pas un virtuose (1). Il lui arriva cependant de faire parfois une tournée de concerts en province ou à l'étranger avec le violoniste W. Ernst. En 1850, le pianiste Charles Hallé l'attira en Angleterre où il avait contribué à faire connaître ses œuvres. Heller voyageait peu, s'éloignait rarement de Paris, sauf à aller faire un tour en Suisse pendant les vacances. Il vivait en célibataire ami de la solitude, partageant son temps entre ses leçons qui étaient

(1) Marmontel écrivait dans ses *Pianistes célèbres* : « S. H. ne veut pas être considéré comme virtuose. Il avait cependant un jeu fin, délicat, une manière naturelle et simple de phraser. Il procède des grands maîtres allemands, Hummel et Moschelès ; il serre de près le clavier ; il en obtient une sonorité douce et harmonieuse. »

fort appréciées, la lecture, la rêverie et la composition musicale.

Ayant horreur du monde, il était d'un abord réservé, simplement poli avec les personnes qu'il ne connaissait pas ; mais quand on avait pénétré dans son intimité, il devenait très cordial et il était très fidèle à ses amitiés, qui étaient d'ailleurs des amitiés d'artistes. Il habita toute sa vie les rues voisines du quartier des Martyrs (1). C'est dans ce milieu de Montmartre qu'il connut G. Ricard, le peintre marseillais qui a fait son portrait. Il dînait volontiers au restaurant du *Faisan doré*, fréquenté par les peintres, et plus tard dans un petit restaurant à l'entrée de la rue La Bruyère, qui avait la clientèle de plusieurs musiciens.

Sa seule distraction était d'aller au café avec Maho, son éditeur, faire une partie de billard qu'il perdait invariablement, à son grand déplaisir, ou le soir, une partie de bésigue dans le salon Damcke, rue Mansart, où Berlioz venait assidûment. On y faisait de la musique. Berlioz restait souvent étendu toute la soirée sur le canapé, silencieux, maussade, et se retirait sans avoir dit un mot (2).

Les contemporains s'accordent à louer la noblesse intellectuelle de Heller, l'élévation de son caractère, sa loyauté, sa bonté, son dédain du succès facile, ses convictions inébranlables. S'abstenant, d'une part, d'exécuter lui-même ses œuvres en public, et même, à partir de 1860 environ, de donner des leçons, il se privait des deux moyens de publicité les plus efficaces. Il avait, comme Berlioz l'a remarqué, « une patience à toute épreuve », qualité de sémite, mais alliée à une ambition modeste. Jamais artiste de cette race ne fut plus insoucieux de l'applaudissement, plus désintéressé, plus étranger à ce charlatanisme éhonté par lequel se poussent tant d'autres. Tout au contraire, son abnégation fut des plus rares. Si, dans sa jeunesse, il avait, comme d'autres débutants grisés par l'exemple des favorisés du sort, rêvé la gloire et la fortune, il avait su, de bonne heure, se résigner à la médiocrité.

Cependant, bien que négligées par le grand public pour des

(1) Il n'aurait eu que trois domiciles à Paris : 69, rue Blanche ; 34, rue Notre-Dame-de-Lorette, et au n° 7 de la Cité Malesherbes, où il est mort.

(2) *Berthold Damcke*, par le Prince Bibesco ; un vol. in-4°. Paris, Lemerre, 1894.

productions plus brillantes ou plus vulgaires, ses œuvres se répandaient peu à peu et conquéraient l'estime des délicats. Ch. Hallé, Mme Szarvady, les interprétaient dans les concerts. Plus tard, les professeurs Marmontel et Le Couppey les firent pénétrer dans l'enseignement du Conservatoire. Mais, malgré le zèle de ses amis, l'appui de la *Gazette musicale* et celui de Berlioz qui faisait grand cas de son savoir et de son talent, sa musique fut tout d'abord éclipsée par celle de Chopin et de Liszt, sans parler de la concurrence des autres pianistes-compositeurs français. Plus tard, quand l'œuvre de Schumann pénétra en France, la comparaison devint, pour Heller, très difficile à soutenir.

A ce succès d'estime Heller s'était résigné, en philosophe. Devant Berlioz dont, au fond, il n'appréciait pas le génie tourmenté et bizarre et dont, avec sa raillerie à la Heine, il perçait à jour les exagérations de romantique méridional, mais à qui il témoignait de la gratitude et une fidèle amitié, il vantait cette vertu allemande de la résignation. Lorsqu'il le voyait en proie à une crise de marasme, il essayait « de le réconforter avec le récit des épreuves de la vie de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Schiller » ; mais ses efforts pour le calmer restaient vains. Il lui disait : « Cher ami, vous voulez trop, vous voulez tout : l'admiration du grand public et celle des esprits d'élite. » Et il lui montrait ce qu'il y a d'inconciliable dans les deux termes de ce postulat.

Un soir (vers 1867 ou 1868), chez Damcke, comme le sermon de Heller ne l'avait pas convaincu mieux que d'habitude, Berlioz se leva et s'écria : « Heller a raison, il a toujours raison. Il est bon, il est intelligent, il est juste et sage ! Et je veux l'embrasser, — ce qu'il fit, — et je veux proposer une folie au sage !... » Il l'emmena souper chez Bignon, au coin du Boulevard des Italiens et de la Chaussée d'Antin. Il était onze heures et demie ; il y avait peu de monde. Berlioz commanda un menu délicat : foie gras, poulet, salade, des fruits, du bon bordeaux, du champagne, et retint son compagnon dans ce restaurant jusqu'à deux heures du matin, absorbé dans une longue causerie sur ses auteurs favoris : Gluck, Beethoven, Shakespeare, Byron, Henri Heine. Après que le gérant les eut mis dehors, Stephen Heller reconduisit chez lui son génial et malheureux ami. Il l'accompagnait de même tous

les soirs, en sortant de chez Damcke. Avant de rentrer chez lui, 4, rue de Calais, Berlioz avait la manie d'exiger que l'adieu se fît sur une certaine pierre blanche de la rue Mansart, où demeurait Damcke.

Dans la lettre à Hanslick, publiée en 1879 par la *Nouvelle Presse libre* de Vienne (1), où il raconte cette anecdote, Stephen Heller réfute la légende d'après laquelle le génie de Berlioz aurait été méconnu en France de son vivant, et il explique parfaitement pourquoi sa musique ne pouvait pas devenir populaire. Il a montré dans cet article une justesse d'observation et une précision de souvenir que les recherches des plus récents biographes de Berlioz ont absolument confirmées. Mais celui-ci était, dans ses vieux jours, aigri par ses souffrances physiques et morales et prompt à oublier les triomphes précaires de sa jeunesse et ce qu'il avait lui-même rapporté de l'enthousiasme de ses contemporains. Il n'avait pas le tempérament rassis, les goûts casaniers et modestes de son interlocuteur. Un piano ne lui suffisait pas à exprimer ses tumultueuses pensées musicales ; il lui fallait tout l'attirail des chœurs, de l'orchestre ou du théâtre, le contact avec le public, l'atmosphère électrique des salles de concert, les acclamations, les hommages enflammés, la gloire sonore !

Stephen Heller se contenta d'être un bon professeur, inculquant à ses élèves l'admiration des maîtres, un compositeur écrivant tranquillement, à son heure, des pièces selon l'inspiration du moment, le caprice de son imagination ; d'obtenir, avec l'estime des musiciens de son temps, une réputation de second ordre, celle d'un artiste de talent, honorable, considéré. « O trop heureux homme ! » s'écriait Berlioz, à la fin de l'article où il le juge en termes flatteurs, et peut-être enviait-il à ce sage la modération de ses désirs (2).

Si la sagesse consiste à savoir proportionner son ambition à ses moyens, à ne point forcer son talent, à restreindre son horizon à l'envergure de ses aptitudes, à ne point envier les succès d'autrui, à cultiver son jardin moral et intellectuel, à coup sûr Stephen

(1) Traduite en français par le *Guide musical* les 20 et 27 février 1879, et utilisée par tous les biographes de Berlioz.
(2) *Journal des Débats* du 23 juillet 1861.

Heller, bien que la fin de sa vie ait été assombrie par la maladie, la cécité et la gène pécuniaire (1), a été plus heureux que son illustre ami Berlioz.

Admettons que telle soit la leçon de philosophie que nous donne le portrait du Louvre.

Mais, parce qu'il s'est de son vivant contenté d'une destinée si modeste, est-ce une raison de nous abstenir de rendre à Heller l'hommage posthume qui lui est dû ? Je ne le pense pas. C'est pourquoi je m'efforce d'attirer l'attention des pianistes sur ses œuvres et de les engager à faire entendre sa musique dans les concerts ou dans les salons. A coup sûr, elle ne leur procurera pas l'occasion d'éblouir leur auditoire par une virtuosité transcendante ; mais elle donnera moins l'impression du démodé que telles pages de Liszt ou de Chopin que tous s'empressent à l'envi de mettre sur leurs programmes, car la préoccupation habituelle du virtuose, ce n'est pas, selon le devoir d'un véritable artiste, de rechercher ce qui, dans les productions anciennes ou modernes, est digne d'intéresser le public ; c'est d'interpréter le même morceau brillant que le célèbre X ou l'illustre Y. Qu'y a-t-il, en effet, de plus routinier qu'un virtuose dans la composition de son répertoire, si ce n'est un chanteur ?

GEORGES SERVIÈRES.

(1) Stephen Heller n'avait d'autre famille qu'une sœur célibataire, habitant la Hongrie, à laquelle ont été dédiées les *Quatre Arabesques*. J'ignore si elle était morte avant lui. Il fallut que les frais de son enterrement fussent avancés par son ami Marmontel. La sépulture au Père-Lachaise a été payée par l'éditeur anglais Ashdown. Un monument artistique, élevé grâce à une souscription dont M. A. Schmoll a pris l'heureuse initiative, a remplacé ce modeste tombeau. Il a été inauguré le 1er mars 1908. Le buste qui le décore est du statuaire M. Quef.

LA SAISON RUSSE

Croquis inédits d'E. de KROUGLICOFF

Mlle LIPKOWSKA

Mme KARSAVINA

Нижинский в роли „Клеопатра“. Аренского.

M. NIJINSKI

AUX RÉPÉTITIONS

I. — MM. Chaliapine et Diaghilev.
II. — Danseuse.
III. — M. Sanine.
IV. — Pas de danse hongroise.

Quelques Notes de Bibliographie Beethovénienne

L'énorme « littérature » beethovénienne s'augmente chaque jour, soit par la publication de quelque document original soustrait jusqu'ici à la sagacité des chercheurs, soit par de gros livres qui rassemblent, pour la plus grande commodité de nos études, des faits ou pièces déjà connus, mais épars, isolés, et d'un accès plus ou moins malaisé. Les deux dernières années doivent être marquées d'un caillou blanc : elles nous ont apporté quelques publications importantes grâce auxquelles le profane, sans beaucoup de frais et sans beaucoup de peine, en saura désormais presque autant que le plus instruit, sur un des sujets les plus attrayants, les plus obscurs et les plus encombrés de l'histoire musicale.

Deux éditeurs, l'un viennois, l'autre berlinois, ont mené à bien, chacun de son côté, une édition complète, ou prétendue telle, des lettres de Beethoven.

La première, publiée en quatre volumes, sous le titre de *Ludwig van Beethoven's sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, par les soins de M. le Dr Fritz Prelinger (chez C.-W. Stern, Vienne et Leipzig), est un ouvrage de bibliothèque pour les amateurs éclairés. Le papier est magnifique, la disposition claire, l'impression élégante. Le texte se présente en homme du monde, sincère assurément, mais bien astiqué, soigneusement débarrassé des négligences

graphiques et orthographiques dont Beethoven se souciait si peu ; il ne s'encombre pas non plus d'un « appareil critique ». Les renseignements sur les destinataires des lettres et la littérature les concernant sont relégués par M. le Dr Prelinger à la fin du quatrième volume. Telle quelle, cette édition peut être fort utile ou agréable à quiconque veut lire toutes — ou presque toutes — les lettres de Beethoven, sans faire de cette lecture un objet d'étude. La franchise avec laquelle cette belle édition renonce à toutes prétentions scientifiques et critiques nous interdit de lui chercher chicane. Peut-être cependant a-t-elle été élaborée avec un peu trop de hâte. Dès maintenant l'éditeur doit annoncer un cinquième volume, et déjà le quatrième est presque tout entier consacré à combler les lacunes des trois précédents. Enfin, dans l'indication des sources principales de nos connaissances sur les correspondants de Beethoven, on remarque des omissions graves. Un exemple entre autres : M. le Dr Prelinger ne cite point, touchant le neveu de Beethoven, Carl, l'important travail de M. le Dr Max Vancsa (1).

L'autre édition, par M. le Dr Alfred Christlieb Kalischer (2), a un tout autre caractère, une tout autre valeur, et de tout autres prétentions. C'est un travail de première main, et, en somme, de premier ordre, désormais indispensable à quiconque voudra entreprendre la moindre étude sur Beethoven. Sans doute, lorsque je parle d'une édition « complète »,

le moment où je parle est déjà loin de moi,

et, depuis la publication de M. Kalischer, nombre de lettres de Beethoven, soit à Carl von Bernard, soit à Schott, soit au prince Galitzin, ont été exhumées. M. Kalischer devra bientôt, comme son confrère M. Prelinger, nous donner un volume supplémentaire, jusqu'au jour, prochain sans doute, où le succès de son édi-

(1) Dr Max Vancsa, *Beethoven's Neffe*, Sonderabdruck aus der Beilage der « Allgemeinen Zeitung », no 30 u. 31 vom 6. und 7. Februar 1901. Wien, 1901, Sallmayer'sche Buchhandlung.

(2) *Beethovens Sämtliche Briefe, Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr Alfr. Chr. Kalischer* ; 5 vol., Berlin, 1905-1908, Schuster et Lœffler.

tion lui permettra, dans un tirage nouveau, de réintégrer en leur lieu et place les lettres récemment trouvées.

L'édition Kalischer ne prétend pas seulement à l'exactitude verbale du texte qu'elle nous offre ; elle nous le rapporte avec une fidélité « diplomatique » qui affiche toujours les plus grands scrupules, et qui paraît les justifier le plus souvent. L'orthographe et la ponctuation de Beethoven — et l'on ne peut ici employer ces deux termes que par antiphrase — sont respectées jusque dans le moindre détail, et il faut convenir que le texte garde ainsi un contact plus intime avec la vie. Si quelques erreurs ont pu se glisser dans les « leçons » proposées par M. le Dr Kalischer, il faudrait, pour s'en étonner, n'avoir jamais déchiffré un manuscrit de Beethoven (1).

Quant aux commentaires de M. Kalischer, ils témoignent d'une connaissance approfondie du sujet, et d'un soin minutieux dont je me souviens avec plaisir d'avoir été plus d'une fois le témoin, dans cette salle de la Bibliothèque royale de Berlin, où les travailleurs rencontrent auprès de M. le professeur Dr Albert Kopfermann une bienveillance si obligeante et si avertie. C'est merveille de voir comment M. Kalischer sait trouver, dans la vie de Beethoven, dans son entourage, dans les fameux « Cahiers de conversation », les tenants et aboutissants de la moindre lettre, du billet en apparence le plus insignifiant, de la phrase la plus banale, du mot le plus futile. Une de ses notes les plus intéressantes (2) concerne le mystère encore très obscur à la suite duquel la comtesse Erdödy, une des plus chères amies de Beethoven, fut exilée d'Autriche. Joignons nos vœux à ceux de M. Kalischer pour que cette énigme soit un jour éclaircie (3).

(1) Dans le billet nº 1114, au Dr Braunhoffer, vol. 5, p. 193, ne faut-il pas lire, ou au moins comprendre, au lieu de *dasz ich grosse Schmerzen, da ich grosse Schmerzen* ? Si B. a écrit réellement *dasz*, ce ne peut être que par une attraction fautive vers le *dasz sie mir noch* de la ligne suivante, déjà sous-entendu par la construction de la phrase. Dans le célèbre canon que renferme la lettre nº 825 à T. Haslinger, v. 4, p. 47, les deux dernières portées du premier exemple noté doivent porter à l'armure une clef de *fa* et non une clef de *sol*.

(2) Vol. 4, p. 53.

(3) Pour le canon de Beethoven à M. de Boyer (nº 1101, vol. 5, p. 173), M. le Dr Kalischer adoptera peut-être l'hypothèse de Deiters dans le 5e vol. de

Tout cela est fort bien, et je ne saurais trop insister sur les mérites éminents de cette édition. Mais, plus grandes sont les prétentions de l'éditeur, plus grandes peuvent être aussi celles du lecteur. Or M. Kalischer ne pèche point par excès de modestie : de l'infaillibilité il a le ton, mais, comme tous les humains, il n'a guère que cela. Ses commentaires, souvent utiles et intéressants, tournent souvent aussi à la digression fastidieuse. Chose plus grave, derrière son affectation d'objectivité, on voit bientôt poindre à chaque page des susceptibilités personnelles qui n'ont rien à voir avec la science. En maint endroit, les commentaires du Dr Kalischer se ramènent à une simple polémique contre le Dr Th. von Frimmel, beethovénien très érudit lui aussi, polémique ardente, mais mesquine et parfois injurieuse. Par exemple, à la fin de son second volume, p. 320, M. Kalischer reproduit sous le n° 481 une lettre de Beethoven à un baron von Nefzer, publiée d'abord par M. von Frimmel. Mais il la barde de points d'interrogation et d'exclamation et, dans le commentaire subséquent, après avoir émis des doutes sur l'authenticité de cette lettre, somme assez cavalièrement le savant viennois de « sortir son plumail » (*Also heraus mit eurem Flederwisch !*). M. von Frimmel n'ayant pas obtempéré sur l'heure, M. Kalischer, dans un volume suivant (IV, p. 159, 160), l'accuse de faux, ni plus ni moins, quitte à devoir plus tard (V, p. 41), sur le vu d'un fac-similé, reconnaître l'authenticité parfaite du document produit par son rival détesté. Lisez les *Bemerkungen zur angeblich « Kristischen » Ausgabe der Briefe Beethovens* (1), décochées à M. Kalischer par M. von Frimmel ; lisez la réponse furibonde de M. le Dr Kalischer, au tome troisième de son édition (2). Il y a du vrai de part et d'autre, mais surtout il y a une pinte de bon sang à se faire devant cette querelle d'Allemands entre Herr Dr Trissotin et Herr Dr Vadius.

Enfin plus réjouissant encore, pour montrer combien les gloses du Dr Kalischer passent souvent par de longs détours sans atteindre le but, est le double commentaire du savant berlinois sur

son *B's Leben*, pp. 225-7, et selon laquelle le destinataire de ce souvenir serait le hollandais de Boer.

(1) Vienne, hors commerce, imprimerie Friedrich Jasper.

(2) P. 147.

les mots *Virtuosi senza cujoni*, adressés par Beethoven à Artaria. Il m'est impossible d'entrer ici dans le détail ; mais le contresens admirable du Dr Kalischer (vol. IV, p. 35) et les vingt lignes où il le rectifie, d'après les indications d'un correspondant italien (1) (V, p. 317), avec un sérieux énorme, épique, atteignent à un degré de comique représentatif auquel *Sartor Resartus* ne s'est jamais élevé.

Le caractère polémique et personnel du commentaire vient donc altérer trop souvent le caractère scientifique de l'édition Kalischer, et oblige le chercheur qui voudrait en user comme d'un instrument « objectif » de travail, à une certaine prudence. C'est à cette prudence même que M. le Dr Kalischer a manqué dans la question la plus épineuse, la plus embrouillée qui se pose à propos de la correspondance de Beethoven ; je veux dire l'attribution des lettres à l' « immortelle bien-aimée ». Il se décide pour Giulietta Guicciardi, comme avait fait Schindler, sans aucune preuve, et contre l'avis motivé de Thayer, contre le témoignage — encore que trop enjolivé — contenu dans l'opuscule de Mariam Tenger. Mais il le fait sans raisons suffisantes, en des commentaires plus aigres que persuasifs et dont le caractère convient mal à une édition si ambitieusement critique.

Outre son édition des lettres de Beethoven, aujourd'hui achevée, M. le Dr Kalischer a entrepris la réunion en quatre volumes des nombreux articles qu'il a consacrés à l'histoire de Beethoven et de son entourage (2). Je ne doute pas de la faveur qui accueil-

(1) Un Français lui en aurait appris autant, même sans lui apporter *Candide*.

(2) Sur l'édition Kalischer en général, et spécialement sur la question de l'immortelle bien-aimée, voir un excellent article de M. Albert Leitzmann dans la *Deutsche Rundschau* d'avril 1908.

Sans doute, dans un prochain tirage, M. le Dr Kalischer admettra-t-il le brouillon suivant d'une lettre à Duport, écrit par Beethoven (en français) dans un cahier de conversation, pendant les négociations qui précédèrent les deux concerts de mai 1824 : *j'apprend votre amitié en m'accordant la petite sale... est ce que voilà une sale pour donner ce qu'on nomme des grandes productions musicales, naturellement qu'on ne peut se laisser encore de payer grand somes pour... comme sans cela les frais sont bien... la copiatur o moins 600 fl. pour le Behörd 4.500 fl. voilà déjà über 1.000 f. von Kosten. Et alors eine grosse — et qu'il restera encore.*

qu'ant à moi, malgré la simplicité de mon caractère, il faut avouer qu'on le

lera ces études, sous leur nouvelle forme. Les travaux du Dr Kalischer sont une mine de renseignements et de références, où l'on trouve toujours quelque chose à prendre et à apprendre. Le premier volume, *Beethoven und Berlin*, se compose d'articles où M. Kalischer rappelle les rapports de Beethoven avec Berlin et les Berlinois : vous y trouverez un récit du séjour que fit Beethoven à Berlin en 1796, l'histoire de ses relations avec Reichardt, Bettina Brentano, Varnhagen von Ense et Rahel Lewin, Meyerbeer, etc., et vous ne manquerez pas de vous y intéresser, voire de vous y instruire.

Toutefois, le lecteur remarque bientôt chez le Dr Kalischer une sorte de chauvinisme local, assez surprenant et assez déplacé en pareille matière. Berlinois convaincu, l'auteur cherche à établir que nulle part Beethoven ne rencontra d'admirateurs plus fervents que dans l'*Intelligenz-Stadt*, l'Athènes de la Sprée ; cela est vrai dans une large mesure : c'est Berlin qui envoya à Beethoven des amis tels que l'intelligent et sensible Ludwig Rellstab, et *Fidelio*

plus illustre et u. die aufgeklärtesten Beförder u. Beschützer von Kunst mich hiezu aufgefordert haben, mais ce ne sera pas un malheur pour la capitale que je ne donne qu'une académie je vous suis donc bien obligé pour la petite sale et je ne donnerai pas une académie.

Malgré tout cela je suis prêt de servir toujours

et plus loin :

naturellement que selon grand chœurs grand orchestres il faut attendre un grand auditre qu'il n'est possible dans la sale.

la providence n'abandonnera pas aussi sans un académie, etc.

Ce brouillon mentionné mais non cité par Thayer-Deiters (V. 81, 82) a dû servir de canevas à la lettre de Schindler à Duport, du 24, 4, 1824, citée tout au long par les mêmes auteurs et à laquelle se rapporte sans doute la phrase suivante (de Schindler) dans un cahier :

Der gestrige Brief hat D[uport] ganz entsetzlich afficirt. Er fühlte sich sehr gekränkt dadurch, allein « weil is Beethoven grosse kunstler muss man nicht übel nehmen ». Duport, Français de naissance, parlait et comprenait mal l'allemand. Enfin certains catalogues de ventes d'autographes donnent encore des fragments de lettres de Beethoven inédites et perdues. Témoin le catalogue de la vente Trémont (déc. 1852, avril 1853), renfermant une lettre écrite en français par Beethoven au baron de Trémont, durant le séjour de celui-ci à Vienne en 1809, et commençant par ces lignes : « *Côme* (*sic*), mais il faut sans doute lire *come*) *il me falloit aujourd'hui aller au prince Lobkovitz, je vous prie bien, monsieur, de me réjouir l'après-demain matin, à onze heur de votre présence bien cher à moi — une affaire importante me force, de ne pouvoir tenir ma parole* » etc.

(1) *Beethoven und seine Zeitgenossen*, 1er Band : *Beethoven und Berlin*, Berlin u. Leipzig, 1909, Schuster u. Lœffler.

connut à Berlin un succès plus rapide qu'à Vienne. Mais l'ardeur de M. le Dr Kalischer l'entraîne parfois à vouloir trop prouver, et donc à ne prouver rien. A l'appui de sa thèse, il va jusqu'à s'étendre sur la « bienveillance » de Zelter pour Beethoven : pour le coup, c'est un défi bien difficile à tenir. M. Kalischer y dépense, avec son érudition ordinaire, une adresse extrême d'avocat ; mais la dialectique de son plaidoyer est vraiment spécieuse. Il s'efforce de prouver que, si Zelter montra d'abord quelque méfiance à l'égard des symphonies, il se convertit peu à peu à l'art beethovénien. Cela ne peut se soutenir qu'en escamotant certains textes précis, et en donnant à d'autres une interprétation qu'ils ne comportent pas. M. Kalischer est bien forcé de convenir que Zelter, en 1808, écrivait à Gœthe que « Chérubini et Beethoven dérobent la massue d'Hercule pour écraser les mouches » : mais, loin de l'en blâmer, il lui fait presque honneur d'être ensuite revenu de si loin ! Pourquoi néglige-t-il de rappeler que, quatre ans plus tard, le 14 septembre 1812, Zelter, dans une lettre à Gœthe, comparait les admirateurs de Beethoven aux adeptes de « l'amour grec », et en 1830 même (le 26 septembre) traitait Ad.-B. Marx, le champion de Beethoven, d' « évangéliste des bousilleurs » ? La cause de Zelter n'est pas défendable : sa correspondance avec Gœthe montre le souci constant de déprécier ou de cacher au grand homme de Weimar, qui le consultait si volontiers sur les choses musicales, les talents qui auraient pu lui porter ombrage, à lui Zelter. Contraint et forcé par la gloire grandissante de Beethoven, Zelter adoucit peu à peu la sévérité de ses premiers jugements ; mais on sent trop bien que c'est comme malgré lui. Et il laissera Schubert vivre et mourir, sans avoir signalé à Gœthe un seul des lieder immortels. Cela le juge et le condamne ; le seul moyen de le défendre était de plaider coupable, et non point, comme a tenté de le faire M. Kalischer, d'essayer, au lieu d'une justification déjà impossible, une glorification plus hasardeuse encore.

Revenons à l' « immortelle bien-aimée » de Beethoven. Quel fut son nom ?

Giulietta Guicciardi, affirma d'abord Schindler, dont M. le Dr Kalischer adopte l'opinion ; Thérèse de Brunsvik, dit Thayer,

suivi aujourd'hui par un grand nombre d'auteurs, tandis que M. von Frimmel opinerait volontiers pour Magdalene Willmann (1), et M. le Dr W. Thomas-Sangallis pour Amélie Sebald.

Il semble que, sur cette question, l'on doive renoncer à toute certitude absolue. Les lettres à l' « immortelle bien-aimée » sont en réalité une sorte de brouillon, retrouvé chez Beethoven après sa mort, et que la destinataire n'avait sans doute jamais reçu. Elles ne portent ni suscription ni millésime. Leur texte, débordant d'effusions violemment passionnées, ne renferme non plus aucune allusion personnelle un peu précise, qui nous permette de déchiffrer le rébus.

Un nouvel ouvrage de l'éminente musicographe allemande La Mara, semblait, par son titre catégorique, nous promettre le mot de l'énigme : *L'immortelle bien-aimée de Beethoven*, *Le secret de la comtesse de Brunsvik et ses mémoires* (2). Voilà qui ressemble fort aux manchettes « sensationnelles » de certains journaux... Le contenu de l'ouvrage est moins affirmatif. Cet ouvrage se compose de deux parties bien différentes ; dans la première, Mme La Mara s'efforce d'écarter les nuages qui nous cachent la destinataire des fameuses lettres, et apporte à l'appui de la thèse soutenue par Thayer le poids de son incontestable autorité ; dans la seconde, elle nous communique les mémoires où la comtesse Thérèse de Brunsvik, loin de nous dire son secret, semble avoir pris au contraire grand soin de le garder.

1° Les trois fragments qui constituent les lettres à l' « immortelle bien-aimée » sont datés par Beethoven « le 6 juillet au matin », « soir du lundi 6 juillet », « bonjour le 7 juillet ». Thayer avait cru pouvoir proposer le millésime de 1806, malgré le défaut de concordance, pour cette année-là, entre le jour de la semaine et le quantième du mois, Beethoven étant, dans sa correspondance, coutumier de pareilles erreurs. Une lettre de Beethoven à Breitkopf, datée de *Vienne le 5 juillet 1806*, récemment découverte, ruine sur ce point l'opinion de Thayer, car, si Beethoven se trou-

(1) Ce qui pour son ennemi juré, le Dr Kalischer, est « le comble de la folie » : qu'en termes galants...

(2) La Mara : *Beethoven's unsterbliche Geliebte. Das Geheimniss der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren.* Leipzig, 1909, Breitkopf und Härtel.

vait encore à Vienne le 5 juillet 1806, il ne pouvait, dès le 6 juillet au matin, adresser de Hongrie une lettre à une amie qu'il vient, d'après le texte de cette lettre, de quitter. Mais rien n'empêche de reporter la lettre à l'année suivante, 1807, le jour de la semaine et le quantième du mois concordant, pour cette année-là, d'une façon parfaite. La comtesse Thérèse de Brunsvik, dans ses *Mémoires* (1), dit avoir passé à Carlsbad le mois de juillet et à Franzensbad le mois d'août 1807, mais rien ne dit que son départ de Martonvasar pour la Bohême ait eu lieu avant le 7 juillet (2). Le *K* par lequel Beethoven désigne le pays où va séjourner l' « immortelle bien-aimée » peut fort bien désigner la célèbre ville d'eaux, dont le nom s'écrit indifféremment *Carlsbad* ou *Karlsbad.*

M. Richard Batka, d'après des témoignages contenus dans un ouvrage de M. Samuel Borovsky, *Die Comitate und Städte Ungarns,* établissait que Beethoven avait été plusieurs fois l'hôte des Brunsvik dans leur domaine de Korompa, en 1806 notamment, et peut-être en 1807. Puis M. Batka rappelait cette phrase des lettres à l' « immortelle bien-aimée » : « Quel chemin terrible ! au dernier relais, on me conseilla de ne pas voyager de nuit. Pour m'effrayer on me parla d'une forêt. Mais cela ne fit que m'exciter et j'eus tort ; il a fallu que la voiture se brisât sur ce chemin terrible, sans fond, simple chemin de campagne. » Et le savant écrivain observe que cette description répond à l'état des routes, très sinueuses et accidentées, qui séparaient alors Korompa de Pystian, où il présume que se rendait Beethoven. Ainsi nous pourrions prendre au pied de la lettre l'expression *so nah so weit!* (si près, si loin !) qui se trouve aussi dans les pages enflammées de Beethoven. Ce commentaire de M. Batka, rappelé par Mme La Mara, est un des plus intéressants, des plus pénétrants, — risquons le mot, — des plus jolis dont il me souvienne. S'il pèche de quelque manière, c'est plutôt par un excès d'ingéniosité. Faut-il bien donner aux quatre mots *so nah so weit!* un sens topographique ? Un tel souci de précision, peu commun chez Beethoven, y surprendrait plus que jamais dans un moment d'exaltation si éperdue. J'inclinerais

(1) P. 79.
(2) D'autant que la cure de Carlsbad ne dure que 21 jours, ce qui permettait donc ainsi aux dames Brunsvik d'être en août à Franzensbad.

plus volontiers à croire qu'on doit prendre ces mots dans le sens figuré, lyrique, où le prennent deux amants que l'éloignement sépare sans les désunir. Ce sera, pour Beethoven lui-même, en 1816, le thème du Cycle de mélodies *An die ferne Geliebte*. C'est, par avance, le mot de Brünnhilde au prologue de la *Götterdämmerung* :

Getrennt — wer will es scheiden ?
Geschieden — trennt es sich nie !

2° La comtesse Thérèse de Brunsvik nous intéresse en fonction de Beethoven, et dans la mesure où nous pouvons supposer qu'elle fut ou ne fut pas son « immortelle bien-aimée ». Les *Mémoires* de la comtesse Thérèse, publiés par Mme La Mara, nous intéressent donc pour autant qu'ils viennent confirmer ou infirmer cette hypothèse (1). A première vue, ils semblent n'apporter dans ce problème que fort peu d'éléments nouveaux. La comtesse Thérèse, en des pages assez plates, rédigées à l'extrême fin de sa longue et mélancolique existence, s'étend sur des histoires de famille et sur les entreprises de pédagogie philanthropique inspirées à son bon cœur par l'exemple de Pestalozzi. De Beethoven lui-même il est fort peu question. La « prêtresse de la Vérité » — comme Thérèse de Brunsvik s'était elle-même consacrée à seize ans — raconte comment, passant dix-huit jours à Vienne avec sa mère et ses sœurs en 1799, elle prit seize leçons de Beethoven. Elle ajoute ces quelques lignes : « C'est alors que se conclut avec Beethoven cette amitié profonde, cordiale, qui dura jusqu'à la fin de sa vie. Il vint à Bade ; il vint à Martonvasar ; il fut reçu dans notre société républicaine (*Societäts-Republik*) d'hommes choisis (2). » Et c'est tout.

Un Beethoven était-il donc, même dans une « société d'hommes choisis », un de ces amis avec le souvenir desquels on soit

(1) On lira avec intérêt, parmi les articles provoqués par l'apparition de ces mémoires, l'étude de M. Michel Brenet, *l'Immortelle Bien-Aimée de Beethoven*, dans le *Courrier musical* du 1er janvier 1909, celle de M. A. Bossert portant le même titre dans la *Revue bleue* du 2 janvier 1909, et celle de M. T. de Wyzewa dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1909.

(2) P. 64.

quitte à si bon marché ? Tant de réserve à son égard n'a-t-elle pas lieu de nous surprendre, et La Mara ne fait-elle pas preuve, comme c'est son devoir d'historien, d'une singulière pénétration féminine, en voyant dans ce silence une affectation significative ? Mais une femme ne s'est-elle jamais trahie que par son silence ?... Malgré tout, nous surprenons la comtesse Thérèse à s'en départir deux fois, en deux petites phrases bien courtes et bien éloignées l'une de l'autre, mais qui, me semble-t-il, doivent être rapprochées. Ayant raconté d'une part comment, entre 1814 et 1819, elle repoussa la demande en mariage d'un certain baron C. P., Thérèse de Brunsvick ajoute : *Ich war kalt geblieben, eine frühere Leidenschaft hatte mein Herz verzehrt.* (J'étais restée froide, une passion antérieure avait dévoré mon cœur (1).) D'autre part, à l'avant-dernière page de ses souvenirs (2), vieille, sentant sa fin prochaine, jetant un triste regard en arrière sur sa famille et sur elle-même, elle écrit : *Es ist überall Verfall und Ruine. Auch ich bin nur eine Ruine unter Ruinen mit meinem Wollen und Thun — taube Ohren und taube Herzen gaben mir das Geleite durchs Leben.* (Partout la dégradation et la ruine. Moi-même je ne suis qu'une ruine parmi des ruines, avec ma volonté et mon action — des oreilles sourdes et des cœurs sourds m'ont fait la conduite tout le long de la vie.) *Eine frühere Leidenschaft.. taube Ohren*, une « passion antérieure », des « oreilles sourdes », de ces deux mots rapprochés semble jaillir un éclair bien révélateur. La comtesse Thérèse a aimé Beethoven ; elle confirme ici l'essentiel de l'opuscule trop romanesque de Mariam Tenger. Que Beethoven l'eût aimée, nous le savions déjà, et les lettres à l'« immortelle bien-aimée » célèbrent une tendresse mutuelle, un amour partagé.

Les *Mémoires* de Thérèse de Brunsvik, s'ils ne livrent pas le secret promis par le titre sous lequel les a présentés La Mara, me paraissent donc apporter à la thèse de Thayer une présomption importante.

En rééditant le livre célèbre — et aujourd'hui épuisé — de

(1) P. 107.
(2) P. 134.

W. von Lenz, *Beethoven et ses trois styles* (1), M. M.-D. Calvocoressi a suivi l'exemple donné en Allemagne par M. Bernke avec le *Beethoven's Leben und Schaffen* de Ad. Bernh. Marx, par le Dr Alf.-Chr. Kalischer avec les *Biographische Notizen* de Wegeler et Ries, et les souvenirs de Gerhardt von Breunig, *Aus dem Schwarzspanierhause.*

L'idée était excellente. Le livre de Lenz a fait fortune. Il le méritait. J'en sais peu d'aussi suggestifs. La composition est lâchée, les développements s'encombrent de redites et de digressions, mais il y circule un esprit vif, prime-sautier, une sensibilité singulièrement alerte et originale. Ecrit en français par un Russe, l'ouvrage témoigne parfois de quelque maladresse ; mais il abonde en formules piquantes, imprévues, comme notre langue si nuancée en suggère parfois aux étrangers très cultivés.

Ainsi, la forme du livre présente beaucoup d'attrait. Le fond même n'a pas moins de valeur. Berlioz ne se trompait point, en y saluant un travail de « haute critique ». C'est, en effet, l'un des premiers où la critique musicale se soit exercée avec un réel souci de méthode et de précision spécifiques. La thèse n'en était pas absolument nouvelle : on la trouve déjà dans Fétis. Lenz lui a donné la popularité et l'autorité. Beaucoup d'historiens ont adopté d'après lui la division de l'œuvre beethovénien en « trois styles ». D'ailleurs, le positivisme d'Auguste Comte est survenu pour donner à cette sorte de division « trilogique » une généralité qui aurait force de loi universelle. N'avons-nous pas vu récemment un philosophe très érudit et très subtil, M. Charles Lalo, tenter une application — très arbitraire et artificielle, me semble-t-il — de la loi des « trois états » au développement de l'art musical (2) ? Sans aller aussi loin, dans les régions hypothétiques où l'art, l'histoire, la métaphysique et l'ignorance sont assurés de faire toujours bon ménage, M. Vincent d'Indy, rencontrant chez César Franck ce rythme ternaire du développement artistique, étudié par Lenz chez Beethoven, y voit « une règle de nature » illustrée

(1) Paris, 1909, G. Legouix.

(2) Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, pp. 262 et suiv., Paris, 1908, Alcan.

par « la plupart des grands créateurs dont la vie est suffisamment longue (1) ».

Le plus souvent, il ne faut prendre de pareilles divisions que pour des procédés d'exposition commodes, indispensables même, mais provisoires, superficiels et qui ne supporteraient pas l'examen si on prétendait les appliquer trop exactement à la réalité. Dans le cas particulier de Beethoven, la thèse de Lenz reposait sur une méthode qui, en se précisant et se perfectionnant, l'a fort compromise. Pour chercher à fixer les limites des trois « styles » dans l'œuvre de Beethoven, Lenz se fondait sur les numéros d'œuvre. Mais les travaux ultérieurs de Nottebohm, Thayer et autres, sont venus montrer que cette numération, loin de correspondre avec une entière fidélité à l'ordre chronologique de composition, s'en écarte souvent dans une mesure sensible. D'ailleurs, si le silence relatif où s'est tenu Beethoven de 1816 à 1820 permet de tracer une frontière, encore que très conventionnelle, entre le second et le troisième de ses prétendus « styles », la délimitation reste beaucoup plus vague entre le premier et le second.

Ces réserves n'enlèvent rien au mérite de Lenz, ni à l'intérêt de son livre. M. Calvocoressi l'a augmenté d'une bibliographie abondante, que l'on consultera avec fruit. Pour le reste, il s'est, dit-il, borné à « quelques corrections » portant sur « des fautes matérielles ». Moins discrets, les protes en ont ajouté plus qu'il n'en retirait.

Last but not least.

La voilà donc enfin terminée, cette admirable biographie de Beethoven, entreprise par Thayer, continuée après sa mort et d'après ses travaux par Deiters, qui mourut lui-même avant d'y mettre le point final, et dont les deux derniers volumes, attendus depuis longtemps avec impatience, ont paru grâce aux soins de l'éminent musicographe et professeur M. Hugo Riemann (2). On

(1) V. D'Indy, *César Franck*, p. 79, Paris, Alcan. D'ailleurs M. V. d'Indy rattache volontiers les lois du développement artistique à des lois plus générales de psychologie (voir *Cours de composition musicale*, introduction), dût-il remonter jusqu'au péché originel (*ibid.*, p. 47).

(2) *Ludwig van Beethovens Leben*, von Alexander Wheelock Thayer und

sait de longue date quelle conscience Thayer avait mise dans son travail ; Deiters l'avait dignement poursuivi; enfin, si la tâche de M. Hugo Riemann a été plus modeste, elle ne témoigne pas d'une moindre compétence, et les notes qu'il a signées au bas de certaines pages portent sa marque.

On peut aisément louer le *Beethoven's Leben* de Thayer-Deiters en disant que cet ouvrage, aujourd'hui achevé, est absolument indispensable et à peu près suffisant pour connaître la vie de Beethoven. On en attendait les deux derniers volumes avec un intérêt tout particulier : c'est que, racontant l'histoire de Beethoven depuis 1817 jusqu'à 1827, ils allaient pouvoir utiliser les fameux Cahiers de conversation, dont l'usage régulier commence en 1819, et dont la Bibliothèque royale de Berlin conserve un si riche trésor. Nous examinerons tout à l'heure la façon dont Thayer et après lui Deiters ont puisé à cette source.

C'est sans doute par un scrupule de fidélité à la mémoire de Thayer que Deiters a adopté sa méthode d'exposition, laquelle n'est pas irréprochable. On sait que Thayer insérait au milieu de son récit une quantité de lettres ou de documents. Aujourd'hui que nous avons sous la main des éditions complètes des lettres de Beethoven, peut-être des allusions et des références suffisaient-elles. La narration eût gagné singulièrement en intérêt et en vie. Car, de ce livre consacré à la vie de Beethoven, la vie est tout à fait absente : c'est un long « procès-verbal », d'une exactitude à peu près irréprochable et d'une minutie extrême, mais d'une monotonie et d'une sécheresse désespérantes. Lorsqu'il s'agit de suivre les procès soutenus par Beethoven pour la tutelle de son neveu, cette méthode est excellente : encore faudrait-il aujourd'hui compléter les exposés de Thayer-Deiters par le fameux memorandum de Beethoven, publié dans la *Zeit* du 25 décembre 1907. Mais, lorsque la vérité n'est pas tout entière dans les pièces documentaires, lorsque, pour la trouver ou au moins pour la chercher, il faudrait un peu de pénétration, voire même un peu de divination, Thayer et Deiters, soit par un excès de scrupule, soit par un

Hermann Deiters, 5 vol. Leipzig, 1907-1908, Breitkopf u. Härtel. — Une nouvelle édition revue du 1er volume a paru en 1901 ; une revision des second et troisième volumes est annoncée comme prochaine.

défaut d'intelligence (et les deux vont souvent l'un avec l'autre), restent au-dessous de la tâche.

C'est ainsi que je ne puis trouver ressemblants aucun des portraits que Deiters donne des familiers de Beethoven, son frère Johann, son neveu Carl, Schindler et Holz. Il me paraît trop indulgent pour Johann et pour Holz, trop sévère pour Schindler et pour Carl. Johann était un personnage plus ridicule que ne l'a peint Deiters, après Thayer: cet apothicaire enrichi, qui se teignait les cheveux et voulait persuader à son frère d'en faire autant, qui arborait des bijoux voyants pour imposer aux éditeurs de musique lorsqu'il allait négocier les affaires de Ludwig, ce mari trompé sous son propre toit, qui prenait parti de son infortune parce que le régime de la communauté matrimoniale l'eût contraint à partager sa fortune avec sa femme en se séparant d'elle, ce parvenu ignare et vulgaire qui prétendait apprendre la musique pour diriger les symphonies de son frère (1), cet homme d'affaires sournois et retors, brouillon et avare, enchevêtrant et compromettant toutes les négociations dont il se mêlait, ne méritait guère le plaidoyer que nous lisons en sa faveur (2).

Pareillement, je sais gré à la biographie de Thayer-Deiters d'avoir ruiné la légende selon laquelle Carl, au début de la maladie qui devait emporter son oncle, aurait pendant trois jours négligé d'appeler le médecin : les Cahiers de conversation et les souvenirs du Dr Wawruch font bonne justice de cette fable. Mais, pour le reste, je crois Carl moins coupable, moins méchant que ne l'ont fait d'ordinaire les historiens de son oncle. Sans vouloir reprendre une demi-justification que j'ai tentée ailleurs (3), une étude fondée sur les Cahiers de conversation devait nous montrer chez Carl un enfant et un jeune homme d'esprit vif et fin, mais d'une précocité que l'éducation déplorable reçue chez son oncle, malgré les intentions excellentes de celui-ci, devait rendre dangereuse. Presque toutes ses fautes peuvent s'expliquer par cette éducation.

(1) Tous ces détails se trouvent établis par les *Cahiers de conversation*, *passim*, spécialement au printemps 1823, en novembre et décembre 1823, en avril 1824 et à la fin de cette année, en mars 1825.

(2) IV, 265.

(3) La *Revue* (ancienne *Revue des Revues*, 15 janvier, 1er février 1906).

La meilleure preuve en est que Carl, aussitôt éloigné de son oncle, fit un bon officier, et plus tard un bon époux, bon père et citoyen, tandis qu'à le juger tel que nous le dépeignent les biographes de Beethoven, il n'aurait pu mieux faire que de finir au bagne ou sur l'échafaud.

Le portrait de Carl Holz qui, de 1824 à 1826, supplanta le pauvre Schindler dans les bonnes grâces de Beethoven, est le plus soigné et le plus réussi que nous donnent Thayer-Deiters (1). J'y ai mieux reconnu l'aimable, brillant et insinuant causeur, dont les Cahiers de conversation m'avaient suggéré l'image (2). Toutefois l'auteur aurait pu marquer avec plus de force et de vérité que ce charmant compagnon, ce favori gracieux, était avant tout un parasite et un parfait pique-assiette.

Pour Schindler, c'est une autre affaire. On ne peut étudier de près la vie de Beethoven sans recourir à lui... et sans éprouver bien vite une certaine humeur devant l'infidélité de sa mémoire. Certes, il a fourni aux historiens des documents innombrables et précieux. Mais combien d'erreurs ne leur a-t-il pas donné à rectifier, ou au moins d'assertions à contrôler ! Thayer-Deiters en savent quelque chose, et je crains fort qu'ils ne lui en gardent rancune. Mais les Cahiers de conversation — que nous devons à Schindler — parlent pour lui : s'il y montre moins d'esprit que Holz, une intelligence moins souple et moins ornée que celle du jeune Carl, son dévouement, son bon sens, sa sincérité, sa prudence, y éclatent. Seul, il ne flatte pas Beethoven — comme font Holz par calcul, et Carl avec un mélange d'admiration très réelle et de rouerie plus ou moins consciente : il n'hésite pas à le contredire, à lui tenir tête, s'il faut prévenir une démarche inconsidérée, ou réparer une brusquerie. Il s'expose aux rebuffades, il les subit, non sans courage et sans abnégation. Lorsque, évincé par Holz, il ne paraît qu'à de rares intervalles et que Beethoven semble

(1) V. 183 et suiv.

(2) Sur le sens artistique de Holz, il y aurait des réserves à faire : les deux phrases ci-dessous écrites par lui vers le 31 août 1826, dans un *Cahier de conversation*, me semblent en dire assez long : *Sie hätten aus dem B Quartett leicht 2 machen können. Wenn man so gross denkt von der Kunst, wie Sie, kann es auch nicht anders seyn ; aber mehr Geld würde es Ihnen und dem Verleger getragen haben.*

l'accuser de jalousie, il s'en défend avec un accent indubitable, et prétend seulement rester à l'écart pour n'être pas le témoin impuissant des bévues où Johann et Holz engagent Beethoven. Et lorsque Beethoven s'alite pour mourir, lorsqu'il ne s'agit plus d'aller manger et boire au restaurant, mais de soigner un malade, Holz, jeune marié, s'éclipse, et Schindler redevient l'ami de tous les jours, de toutes les heures.

Si je diffère quelque peu de sentiment avec Thayer-Deiters sur le compte de Johann, de Carl, de Holz et de Schindler, cela n'entame en rien mon admiration pour la valeur matérielle de leur biographie. Les deux derniers volumes de cette biographie, disais-je, étaient attendus avec une impatience particulière, parce qu'ils nous promettaient des références nombreuses aux fameux Cahiers de conversation, à peine utilisés jadis par Nohl et auxquels M. le Dr Kalischer a recouru dans des travaux isolés du plus grand intérêt. Voici le jugement général que portent, sur les fameux Cahiers, Thayer-Deiters : « Il n'y a pas de source de renseignements sur la vie de Beethoven qui au premier regard semble être aussi riche et aussi fertile, et qui soit cependant, pour l'écrivain consciencieux, si misérablement incomplète et peu sûre, et dont l'usage exige dans une pareille mesure la plus extrême prudence (1). » Ce pessimisme pourra désenchanter plus d'un beethovénien, dont le rêve a été de se plonger dans l'étude des cahiers : il est absolument justifié.

Néanmoins, peut-être y avait-il à tirer de ces Cahiers plus que n'ont fait Thayer-Deiters. Au hasard de notes que j'y ai prises moi-même naguère, sans prétendre m'en servir pour un travail proprement biographique, je retrouve quelques indications dont Thayer-Deiters auraient, ce me semble, fait leur profit : par exemple, les éminents historiens consacrent plusieurs pages fort détaillées (IV, 295 et suiv.) à la composition de la musique *Zur Weihe des Hauses*. Ils citent la page où Schindler raconte avoir été consulté par Beethoven, ainsi que Carl, sur le plan de l'ouverture. Pourquoi ne point ajouter, qu'à deux reprises au moins, Beethoven reprocha à Schindler les conseils reçus ? Je lis en effet

(1) IV, 154.

dans les Cahiers de conversation, de la main de Schindler, en février 1823 : « *Aber wie kommen Sie nun heute wieder auf diese alte Geschichte ! Wenn ich die Schuld haben soll, dass diese Ouverture geschrieben, so trage ich diese Schuld sehr gerne, aber wenn sie die Orchester nicht spielen können u. schlecht aufführen, das ist doch nicht meine Schuld... Sie erzeigen Ihrem treuen Zumper (Stümper ?) Schindler zu viel Ehre, wenn Sie ihm solche Fehler zur Last bringen.* » Et plus loin, en octobre 1823 : « *Eh bien ich bin also Schuld, dass diese Ouverture von Ihnen componirt wurde. Bravo, die Welt wird sich drüber verwundern.* »

Thayer-Deiters (V, 92) racontent, d'après les souvenirs de Kalkbrenner, que Beethoven dirigea le concert du 7 mai 1824 en habit noir. Me serais-je donc trompé en écrivant ailleurs (1) qu'il le dirigea en habit vert, et cela ne ressort-il point des lignes suivantes, écrites par Schindler dans un Cahier de conversation : « *Wir nehmen jetzt alles gleich mit — auch nehmen wir Ihren grünen Rock mit (,) den Sie im Theater zum Dirigiren anlegen können. Das Theater ist ohnehin dunkel, es sieht niemand — dass er grün ist. O grosser Meister, du hast keinen schwarzen Frack im Vermögen ! Der grüne muss es also thun, in einigen Tagen ist der schwarze fertig.* » Donc Beethoven n'endossa l'habit noir qu'au second concert, le 23 mai.

Dans la question, d'ailleurs obscure, des rapports de Beethoven avec Rossini, traitée naguère par M. le Dr Kalischer, je ne comprends pas pourquoi Thayer-Deiters ont négligé de citer ces phrases écrites par Beethoven, probablement en janvier 1825, dans un Cahier de conversation, à propos d'un article où Hændel aurait été déprécié au profit de Rossini : « *Obschon nur Mückenstriche, so erkenne ich doch denjenigen an seinen Mücken gegen mich, freilich, er hat einen Fels an mir gefunden,* et plus loin : *u. dieser Wicht von Rossini von Keinem wahren Meister der Kunst geachtet.* » Et plus loin encore : « *An den Mückenstichen erkenn ich die Mücken desjenig. welcher dies geschrieb ! — Der Himel bewahre dass es heissen soll, dass ich auch ein journal halte, wo den Manen eines solchen Ehrwürdigen mitgespielt wird.* »

(1) *Beethoven*, p. 54. (Paris, Alcan.)

Der Hr. Rossini der formlos ist weil er keine erschaffen kann, der fehlt, nicht weil er will, sondern weil er nicht anders kann wie ein Stümper.

Je ne trouve pas non plus signalée une proposition — consignée dans les Cahiers — faite à Beethoven par les Juifs de Vienne, d'écrire une musique solennelle pour l'inauguration d'un monument, synagogue ou école (1), etc., etc.

(1) Deiters (V, 496-497) observe que Grillparzer corrigea quelque peu pour l'introduire, en 1859, dans ses *Souvenirs sur Beethoven*, l'oraison funèbre qu'il avait écrite pour les obsèques du maître ; j'avais moi-même signalé ce fait, il y a deux ans (*op. cit.*). Voici les variantes, à gauche le texte original, à droite celui des *Souvenirs* (GRILLPARZER's *Sämmtliche Werke*, pp. 115 et suiv., Stuttgart, 1872) :

Feier der Helden von Vittoria, und des Messopfers gläubiges Lied.	demüthiges Lied
Muse der Lieder und des Saitenspiels.	des Liedes
Gerade die zartesten Spitzen sind es...	Ach, wer sich hart weiss, der flieht nicht ! Die feinsten Spitzen sind es...
Wenn er die Welt floh, so wars weil er in den Tiefen seines liebenden Gemüths keinen Stützpunkt fand, sich ihr zu widersetzen ; wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, weil sie nicht hinauf wollten zu ihm, und er nicht herab konnte zu ihnen. Er war einsam, weil er kein zweites Ich fand. Aber bis zum Tode bewahrte er ein menschliches Herz allen Menschen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt.	Er floh die Welt, weil er in dem ganzen Bereich seines liebenden Gemüths keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen. Er entzog sich den Menschen, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts dafür empfangen hatte. Er blieb einsam, weil er kein zweites Ich fand. Aber bis an sein Grab bewahrte er...
Ihr aber, die ihr unserem Begängnisse gefolgt bis hierher, gebietet eurer Trauer. Denn kein niederdrükkendes, ein erhebendes Gefühl ist es, zu stehen am Sarge des Mannes, von dem man sagen darf, wie von keinem : er hat Grosses geleistet, und kein Tadel war an ihm. Geht von hier trauernd, aber gefasst. Nehmt mit euch — eine Blume von seinem Grabe — das Andenken an ihn und sein Wirken. Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, so ruft es zurück, das Anden-	Ihr aber, die ihr unserem Geleite gefolgt bis hierher, gebietet eurem Schmerz ! Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen. Kein Lebendiger tritt in die Hallen der Unsterblichkeit ein. Der Leib muss fallen, dann erst öffnen sich ihre Pforten. Den ihr betrauert, er steht von nun an unter den Grossen aller Zeiten, unantastbar für immer. Drum kehrt nach Hause, betrübt aber gefasst. Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn euer Entzücken dahinströmt in der

Tout cela revient à dire que, si les Cahiers de conversation ne forment, en effet, qu'une source au débit maigre et intermittent, Thayer-Deiters n'en ont peut-être pas tiré non plus tout le parti possible, et que leurs citations, en tout cas, sont assez arbitraires. Dès lors, comment ne pas souhaiter la publication intégrale de ces carnets ? L'entreprise est lourde, sans doute. Mais un homme tel que M. le Dr Kalischer pourrait la mener à bien, et l'intérêt universel qui s'attache aux études beethovéniennes en assurerait le succès. Tel est le seul document fondamental qui manque désormais à cette bibliographie beethovénienne dont je viens de vous signaler, trop rapidement, quelques nouveaux éléments.

P. S. — Cet article avait déjà reçu l'irrémédiable « bon à tirer », lorsque j'ai eu connaissance de quelques pages où M. F. de Gérando, dans le *Mercure de France* du 1er mai 1909, touchant cette question de l'*immortelle bien-aimée*, prétend la résoudre contre l'opinion que j'avais cru pouvoir proposer. L'étude de M. de Gérando a d'abord de quoi impressionner fortement : petit-neveu et héritier de la comtesse Thérèse Brunsvik, M. de Gérando possède tous ses papiers — ou du moins tout ce qui en reste. Il y a découvert une longue correspondance, semi-amoureuse, semi-philosophique ou littéraire, de la comtesse Thérèse avec un jeune homme qui, comme Beethoven, portait le prénom de Louis. M. de Gérando ignore le nom patronymique de ce mystérieux correspondant, mais espère le trouver au moyen d'un cachet armorié que porte une de ses lettres. On sait seulement, dès aujourd'hui, qu'il était beaucoup plus jeune que la comtesse Brunsvik, et qu'il avait été élève au Theresianum de Vienne, le Saint-Cyr autrichien. M. de Gérando estime que la similitude des prénoms entre Beethoven et cet inconnu a suffi pour créer la légende d'une intrigue entre Beethoven et la comtesse Thérèse, légende que les faits détruiraient, Beethoven étant l'aîné de Thérèse et n'ayant jamais

ken an heute, das Andenken an ihn, der so Grosses geleistet, und an dem kein Tadel war.

Mitte eines jetzt noch ungebornen Geschlechts, so erinnert euch dieser Stunde und denkt : wir waren dabei, als sie ihn begruben, und als er starb, haben wir geweint.

fréquenté le Theresianum. M. de Gérando n'a d'ailleurs rien trouvé de relatif à Beethoven dans les papiers de la comtesse Brunsvik. Il en revient donc et s'en tient au témoignage de Schindler, selon lequel l'immortelle bien-aimée de Beethoven aurait été Giulietta Guicciardi.

Les six pages de M. de Gérando sont très frappantes ; mais la moindre réflexion montre qu'elles ne suffisent pas, quant à présent, à trancher le problème dans le sens qu'il indique ; j'irais presque à dire : au contraire...

1° Il surestime singulièrement le témoignage de Schindler. Dans une conversation de 1823, Beethoven a confié à Schindler son ancienne passion pour la comtesse de Gallenberg, née Giulietta Guicciardi. Ce fut occasionnellement, à propos de négociations où le mari de Giulietta était intervenu au détriment de Beethoven. Dans cette conversation Beethoven n'a pas fait la moindre allusion aux lettres à l'*immortelle bien-aimée*, qu'au lendemain de sa mort on devait retrouver dans son tiroir. Le rapprochement établi par Schindler entre la conversation de 1823 et les lettres à l'*immortelle bien-aimée* est tout à fait arbitraire et ne repose sur aucun indice positif.

2° Sur un point essentiel l'article de M. de Gérando manque de précision : il ne nous donne pas la date de la correspondance échangée par la comtesse Brunsvik et l'ancien élève du Theresianum. L'auteur écrit cependant : « Sur une des lettres de Louis « — il n'y en a guère qu'un petit nombre — j'ai retrouvé un « cachet armorié : le Gotha de 1816 à 1819 nous permettra d'iden- « tifier rapidement le mytérieux fiancé de Thérèse Brunsvik. » Cela revient à dire que cette suggestive correspondance eut lieu de 1816 à 1819. Or, d'une part l'amour de Beethoven pour Thérèse Brunsvik se place entre 1806 et 1809, et il ne serait pas impossible qu'une personne aussi romanesque, aussi *schwärmerisch* que la comtesse Thérèse, eût aimé deux fois, à dix ans d'intervalle. Mais d'autre part il y a plus.

Dans ses *Mémoires*, publiés par la Mara, Thérèse Brunsvik raconte qu'elle fut en butte, *vers 1814* (1), aux assiduités d'un cer-

(1) *1814 der grosse Congress zu Wien* (p. 106) *in dieser Zeit war es, dass Baron C. P.*, etc. (p. 107).

tain baron C. P. qui la demanda en mariage et auquel elle fit attendre deux ans sa réponse. Elle écrit : « J'étais restée froide, une passion antérieure avait dévoré mon cœur. » Si la correspondance révélée par M. de Gérando date de 1816 à 1819, comme lui-même semble l'indiquer, il est inadmissible que le mystérieux Louis ait été l'objet d'une passion *antérieure à 1814*.

Thérèse Brunsvik raconte, quelques lignes plus bas, que le baron C. P. fit auprès d'elle une dernière démarche en 1819. Admettons donc qu'elle se soit trompée, à la page précédente, en faisant commencer l'histoire dès 1814, et qu'il faille la placer de 1817 à 1819. La cour faite à Thérèse par le comte C. P. ne serait plus dès lors antérieure à la correspondance avec Louis, elle lui serait contemporaine. Mais les mots de *passion antérieure* et la construction même de la phrase restent inapplicables au héros de cette correspondance. Si Thérèse Brunsvik avait ici pensé à lui, elle aurait écrit, non point : « une passion *antérieure avait dévoré* mon cœur », mais : « une *autre* passion *dévorait* mon cœur » ou toute autre formule analogue, à l'exclusion du plus-que-parfait « avait dévoré » (1).

Si donc la correspondance sur laquelle se fonde M. de Gérando date bien, comme il paraît l'indiquer, de 1816-1819, la phrase de Thérèse Brunsvik dans ses *Mémoires* : « une passion antérieure avait dévoré mon cœur » désigne forcément un autre que l'ancien élève du Theresianum.

C'est à cette « passion antérieure » et à cet autre ami qu'on reste plus que jamais tenté d'appliquer le mot amer de la comtesse Brunsvik, sur la fin de ses *Mémoires* (p. 134) : « Des oreilles sourdes et des cœurs sourds m'ont fait la conduite tout le long de la vie. » Et l'on conviendra sans peine que le terme d'*oreilles sourdes* apporte au moins une présomption singulièrement forte en faveur de Beethoven.

JEAN CHANTAVOINE (2).

(1) Et surtout d'un plus-que-parfait comme celui du très énergique verbe *verzehren*, qui indique une destruction lente, progressive et complète.

(2) Je cite pour mémoire le drame en trois actes, en vers, d'un jeune et aimable poète, M. René Fauchois, intitulé BEETHOVEN, représenté récemment avec un vif succès à l'Odéon et publié à la librairie Fasquelle ; cet ouvrage n'appartenant pas à la musicologie, nous sommes désarmés devant les « licences poétiques » — parfois un peu hardies — que s'est permises l'ingénieux auteur avec une *vérité* qui (pour reprendre le mot de Gœthe) n'exigeait peut-être pas tant de sacrifices à la *poésie*.

LE MOIS

CHRONIQUE

La saison russe. — *La Flûte enchantée.* — M. Paul Dupin. — M. Paul Le Flem.

L'événement le plus éclatant et le plus célébré du mois écoulé fut la saison russe, troisième du nom, organisée au Châtelet par les soins de M. Diaghilev, qui s'est fait l'impresario de ces tournées, et reçut, cette année encore, un utile secours de M. Calvocoressi, son zélé secrétaire ; la puissante maison Astruc s'était chargée de lancer l'affaire et de placer les billets, payants et de faveur, au mieux des communs intérêts.

Faire une saison russe, c'est bientôt dit, et sans doute, pour un certain public, peu enclin à l'économie, le même qui circule, empanaché et polyglotte, dans les *Trains de luxe* d'Abel Hermant, le nom de quelques interprètes suffit. Ce public étant justement celui de Saint-Pétersbourg, M. Diaghilev en connaît excellemment les exigences : s'étant assuré le concours de M. Chaliapine et de Mme Pavlova, il put se croire quitte avec lui. Mais il existe à Paris une redoutable faction d'artistes, d'amateurs, de raisonneurs et de parleurs, qui, sans éblouir par le luxe de leurs autos ou les feux de leurs pierreries, sont les maîtres de l'opinion ; le premier émoi passé, après les grandes premières, simples cérémonies mondaines où une certaine qualité de noblesse oblige de se montrer, ces spectateurs plus modestes, qui détiennent l'épargne de la pensée française, font leur entrée à leur tour ; différents des

premiers en ce qu'ils regardent le spectacle et écoutent la musique, ils apprécient, non certes en toute impartialité, ni en toute clairvoyance : pour être plus instruits, ils ne sont pas plus intelligents que les autres, ni même plus sincères. Cependant, de toutes leurs erreurs, exagérations et injustices mêlées, il se forme un goût moyen, qu'on peut appeler le jugement de Paris. Et ce goût s'impose, par la suite, même à ceux qui, avant qu'il eût prononcé, se pâmaient ou se révoltaient de confiance. La princesse Mimi et toute la famille Arequipa avaient, j'en suis sûr, retenu des loges pour la saison italienne et pour la *Damnation de Faust*, mise en pièce et en pièces par M. Gunsbourg : ils n'oseraient y retourner aujourd'hui, et se croiront bientôt tenus d'honorer de leur présence *Pelléas*, qu'ils ignorent, et ignoreront toujours.

Je connais personnellement MM. Diaghilev et Astruc, qui sont de fort bonne compagnie ; ils me font toujours gentille risette lorsqu'ils m'aperçoivent et me reconnaissent. Je crois cependant que s'ils pouvaient m'envoyer en Sibérie ou aux cinq cent mille diables, moi et mes pareils, ils le feraient de bonne grâce. Quels terribles gêneurs nous sommes, nous qui voulons des œuvres intéressantes, des accords nouveaux, des mélodies caractérisées, des effets d'orchestre, du dessin, de la couleur, du mouvement, de la vérité, de l'invention, de l'émotion, de l'intelligence, en un mot, du génie ! Comme si le génie était une denrée si courante, et d'un placement facile ! Ah ! les maudits pédants ! Moi-même, parfois, j'enrage d'en être, et j'envie tel aristocratique innocent, dont le visage rayonne d'un saint enthousiasme au seul nom de Litvinne ou de Caruso. Combien la vie serait simple, si on ne cherchait jamais à comprendre !

Mais on n'a pas encore trouvé le moyen de se débarrasser de nous, ni de nous enlever cette funeste manie d'analyse. Force fut bien de compter avec ce goût dont nous sommes les oracles et les sibylles. M. Diaghilev s'en fût dispensé peut-être, mais M. Calvocoressi, qui, pour son malheur, est des nôtres, l'avertit ; M. Astruc, instruit par l'expérience, n'y contredit pas, et quelques représentants de la civilisation française, appelés en témoignage, opinèrent avec ensemble qu'il fallait donner quelque chose dont on n'eût

pas encore l'idée à Paris. L'embarras devenait grand, car un destin ironique veut que la plus chère ambition des musiciens russes soit pour l'instant de ressembler à n'importe quel élève de Brahms, ou de M. Lenepveu, ce qui revient presque au même. En outre, on avait la mauvaise chance de venir après *Boris Godounov*, dont le souvenir ne s'abolira pas de longtemps parmi nous : aucune œuvre de la musique russe, ancienne ou contemporaine, ne peut même risquer la comparaison avec ce drame où l'émotion devient si douce par sa force même. Tout au plus pouvait-on songer au second opéra de Moussorgski, la *Khovanchtchina*, qui, sans atteindre à une aussi simple grandeur, est tragique jusqu'aux limites extrêmes de notre sensibilité. Je ne sais pourquoi on a préféré la *Pskovitaine* de Rimski-Korsakov. A-t-on voulu ménager nos nerfs, qu'on croit malades, et à qui l'on épargnait aussi, bien mal à propos, l'un des plus rudes tableaux de *Boris Godounov*, celui de l'Auberge, l'an passé ? Il faut dire qu'en ce cas on a pleinement réussi, car le drame de Meï, même avec la musique dont un compositeur de talent l'a décoré, ne donnera pas le moindre trouble aux personnes les plus sentimentales ! C'est un drame historique selon la formule de Walter Scott, d'Alexandre Dumas père, de Sardou et de Michel Zévaco : une intrigue romanesque, enchevêtrée à des événements et des tableaux d'histoire qui ne lui sont de rien. Ivan le Terrible n'y apparaît que pour se mettre en colère sans sujet et sans effet, reconnaître une enfant qu'il eut jadis et s'attendrir de son innocence : c'est le tyran qui se trouve une âme de père, selon la psychologie d'antithèse qui fut chère à nos romantiques. Cette fille est tuée, par hasard, d'une balle perdue. Ivan le Terrible pleure, et le rideau tombe. C'est tout. Il est clair que ce n'était pas assez.

C'est alors que M. Diaghilev eut une idée de génie. Puisque décidément la musique russe, après *Boris Godounov*, n'avait rien qui pût nous surprendre, on nous donnerait de la danse. Et il fut décidé que sur trois représentations, deux seraient consacrées au ballet russe, fort différent du nôtre, et dont par avance on nous contait merveilles. Mais une nouvelle difficulté surgissait ici : les ballets les plus en faveur auprès du public russe, *le Lac des Cygnes* ou *la Belle au bois dormant*, sont signés d'un nom que le

goût français abhorre : celui de Tchaïkovski. C'est là un préjugé peu fondé, car si Tchaïkovski n'atteint pas toujours l'originalité, du moins a-t-il ce mérite de ne la chercher jamais ; et on ne peut lui refuser les dons du musicien. Mais il est immoral, aujourd'hui, en France, d'aller entendre Tchaïkovski. En son lieu et place, on nous a donné *le Pavillon d'Armide*, de Tchérépnine, et nous avons été bien punis, car la seule circonstance atténuante qu'on puisse invoquer en faveur d'une musique aussi insignifiante, c'est qu'après cinq minutes on ne l'entend plus. On joignit à cela les danses orientales du *Prince Igor*, de Borodine, et plusieurs macédoines de danses variées, l'une faite avec des morceaux de Chopin, une autre composée de danses nationales, orchestrées par divers auteurs. Enfin on adjoignit au tout, pour la bonne mesure, un acte de *Rousslan et Ludmilla*, de Glinka, déjà entendu aux concerts russes, voilà deux ans.

Tout alla pour le mieux, c'est-à-dire que parmi des difficultés sans nombre et sans cesse renaissantes, on finit par aboutir à un résultat approximatif : tel est le sort ordinaire d'une aussi vaste entreprise. La mort du grand-duc Vladimir détermina la Cour à s'abstenir de tout encouragement moral ou matériel. Les décors furent refusés par la direction des théâtres impériaux ; il fallut les reconstituer, tant bien que mal, et l'un des auteurs, M. Golovine, s'est montré, paraît-il, fort mécontent d'une réalisation imparfaite. M. Tchérépnine, parent du peintre Alexandre Benois, qui fut son collaborateur pour *le Pavillon d'Armide*, fut investi des fonctions de chef d'orchestre et n'y montra guère d'autorité. Enfin les artistes, comme en tout pays, sont sujets en Russie à des crises de susceptibilité, à des accès de rage, à des bouderies d'enfants gâtés, qui préservent leurs directeurs des risques d'un embonpoint exagéré. Les autorités responsables de l'ordre faisaient peine à voir, allant de l'un à l'autre, encourageant celui-ci, calmant celui-là, cherchant surtout, et demandant à tous les échos des acteurs dont le voyage à Paris semble avoir développé le goût pour la promenade. L'excellent régisseur, M. Alexandre Sanine, avait trouvé moyen, pour sa part, de ne pas maigrir, mais une amère résignation se lisait sur ses traits, lorsqu'il manquait, à l'avant-dernière répétition, deux ou trois des personnages principaux.

« Continuez, de grâce, criait-il à l'orchestre. Ce sont des querelles de famille. Ne nous en occupons pas. Nous montrons à l'Occident quel est notre désordre ! » (*Pokazyvaem zapadou kakoï ou nas besporiadok.*) M. Avranek, impassible et un peu voûté par une longue attention, soufflait un rauque murmure que Mlle Lipkovska transmuait en cristal limpide. Et il faisait aussi partir les chœurs avec une force et une union admirables : il faut dire que c'étaient les chœurs de Moscou, bien supérieurs à ceux de Saint-Pétersbourg.

Tant de peines eurent leur récompense : et bien qu'aux rappels du public M. Tchérépnine soit venu en scène avec une complaisance inépuisable, c'est à MM. Avranek et Sanine que nous devons tout ce que ces représentations nous ont offert d'accompli et d'exemplaire : la mise en scène et les chœurs. On se souviendra longtemps, ici, de la grâce assourdie dont fut enveloppé, dans le *Prince Igor*, le premier air des danses chantées, et de la rudesse voulue des voix mâles, par la suite, et encore, au deuxième tableau de la *Pskovitaine*, de ce chant de liberté, entonné par un meneur et repris par tous avec un éclat et un ensemble où l'on sentait à la fois l'ardeur de la lutte et cette joie du chant, si étrangère à nos tristes choristes. Il est vrai qu'il faut faire la part de circonstances exceptionnelles : après un précédent voyage, on demandait à un choriste de Saint-Pétersbourg ou de Moscou pourquoi il avait perdu tout l'entrain dont il faisait preuve à Paris, et il aurait répondu : « Si vous croyez que pour trois roubles par jour nous allons nous user le tempérament ! » Dans ce cas, la leçon serait aussi bonne pour les Russes que pour nous : il faudrait obtenir de nos artistes qu'ils fassent les mêmes efforts en leur pays qu'à l'étranger. Et c'est là, par malheur, une question économique, donc insoluble.

Quant aux mouvements des personnages en scène, et surtout des foules, ils ont été merveilleux d'animation et de justesse, comme l'an passé, et peut-être plus précis encore : le tumulte pesant d'une horde mongole, dans le *Prince Igor*, et, dans la *Pskovitaine*, les jeux interrompus des jeunes filles, les remous d'une assemblée populaire, surtout le mortel effroi à l'approche du tsar sanguinaire, et cette précipitation de tous à terre, cette pros-

tration épouvantée devant les cavaliers sauvages : voilà des tableaux qui par eux seuls, sans le secours ni de paroles ni de chants, sont de l'effet le plus tragique. Et M. Sanine, qui passait une nuit à faire répéter les figurants improvisés, leur expliquant avec une forte et familière éloquence, en russe, puis en français, les scènes auxquelles ils devaient prendre part, est certainement le plus habile et le plus artistique metteur en scène que nous ayons vu jusqu'ici. Sans doute nous avons l'Opéra-Comique, et je n'en veux point médire ; mais nos raffinements, si ingénieux soient-ils, ne sont pas toujours exempts de virtuosité superflue : on s'amuse aux détails, au lieu que dans le théâtre russe tout se subordonne à l'impression d'ensemble, et la curiosité fait place à l'émotion.

Il en est de même pour les décors, autant du moins qu'on en peut juger par les copies sommaires qui nous en ont été données : si l'on corrige par la pensée certaines fautes de perspective et surtout d'éclairage, on reconnaît que chacun d'eux est fait pour laisser le champ libre à l'action, tout en lui donnant un cadre harmonieux et significatif. Le principe est de ne jamais sacrifier à la vanité de l'exactitude matérielle, et de réduire la composition à quelques traits frappants : une arcade surbaissée, l'abside d'une église, voilà déjà évoquée la place de l'antique cité russe où le peuple va s'assembler ; une draperie rouge forme à elle seule le fond de la tente impériale, et la nuance est calculée pour relier entre elles la robe plus sombre d'Ivan et le costume écarlate, en deux tons, de la jeune Pskovitaine. Ce sont des tableaux qu'on nous met sous les yeux, non des panoramas. La différence est grande, et nos décorateurs feront bien d'y songer.

C'est dans la *Pskovitaine* qu'est le mieux apparue l'entente, ou pour mieux dire l'unité du décor et de la mise en scène. Les ballets ont bénéficié, semble-t-il, d'un moindre soin. Dans le *Prince Igor*, la toile de fond manquait de toute perspective, et n'était pas éclairée. Dans *le Pavillon d'Armide*, le bariolage des costumes n'était pas toujours heureux ; des bleus et des rouges vifs voisinaient avec des jaunes et des roses bien fades. Les danses elles-mêmes étaient d'un intérêt fort inégal : certaines ressemblent beaucoup trop à celles de notre Opéra, et telle étoile de la troupe, Mlle Karalli par exemple, ne brillerait ici que d'un pâle éclat.

Mais le nombre et le talent des danseurs est un grand avantage ; chez nous la danse est devenue si frivole, qu'on sourit d'un danseur, ou on en rougit. Cependant il y a eu des danses nobles, guerrières, sauvages, et même des danses amoureuses qui ne s'atténuaient pas d'un louche travesti. Ce sont elles que le ballet russe, moins vieilli que le nôtre, a gardées ; nous n'avons rien qui ressemble aux pas guerriers du *Prince Igor*, ni aux entrées de bouffons et de démons du *Pavillon d'Armide*, ni à quelques-unes des danses nationales qu'on nous a montrées pour finir, encore qu'on ait bien édulcoré le *Hopak* et la *Lezghinka*. Et le corps humain se divinise autant par l'allégresse vigoureuse de M. Nijinski que par la légèreté pudique de notre Zambelli ; on peut même dire que l'admiration est ici plus pure, l'idée même du désir lui étant étrangère.

M. Nijinski.

Je n'ai pas encore parlé de la musique. Celle du *Prince Igor* témoigne de la plus sincère émotion, mais le style en est fort mélangé : un peu trop d'Italie s'y marie à l'Orient. Le premier acte de *Rousslan et Ludmilla* ne sera entendu que dans la troisième série, qui n'est pas commencée à l'heure où j'écris ; mais nous en connaissons l'agréable abondance, la clarté et la beauté. La *Pskovitaine* est probablement le meilleur opéra de Rimski-Korsakov : terminé en 1871, il appartient à une époque où l'exemple de Moussorgski, alors occupé de *Boris Godounov*, pouvait enhardir son ami et le préserver de certaines défaillances où il s'abandonna plus tard. De fait, la musique est sérieuse, surveillée, serrée, et révèle un louable souci de vérité et de couleur ; l'orchestre est partout admirable, de sonorité neuve et hardie ; même les cloches du tocsin sont beaucoup mieux rendues que celles de *Boris Go-*

dounov, et cependant beaucoup moins émouvantes : c'est la facture qu'on admire ; il vaudrait mieux qu'on n'en eût pas la pensée. Les mélodies sont souvent empruntées au chant populaire, mais par malheur affublées de paroles d'opéra. On entend bêler, sur une gracieuse chanson : « Je t'aime à perdre la raison ! Je t'aime plus que la vie ! » (*Lioubliou tebia bez ouma ! Lioubliou tebia bol'che jizhia.*) Par ces mots, et par les gestes appropriés, tout le charme est rompu.

C'est dans la *Pskovitaine* que nous avons revu Chaliapine. Le rôle d'Ivan est de ceux qu'il préfère, et il montre en effet une admirable tête de tyran colérique, hagard, à demi fou. Mais le personnage est trop pauvre pour qu'il puisse arriver à le rendre intéressant. Malgré de beaux accès de fureur et des rires sardoniques dont peut-être il abuse, on n'a pas peur ; malgré des mains qui frictionnent fiévreusement le trouble de sa conscience en sa poitrine, malgré le désespoir qui le fait ramper jusqu'au corps de sa fille, on n'est pas touché. Combien le rôle de Boris convenait davantage à cette nature généreuse et à cette voix dont la force contenue, recueillie, tendre et grave, nous avait tant émus ! Nous n'avons retrouvé le souvenir de ces accents que dans la scène où le tyran médite sur la mission qu'il s'attribue et lit un vieux texte sacré ; alors une austère mélancolie est en lui, que l'artiste a rendue comme seul il le pouvait faire : pieusement.

Les autres interprètes ne se sont pas montrés indignes de cet illustre voisinage : M. Smirnov est un ténor charmeur ; M. Damaev un ténor vigoureux ; nous sommes également démunis de l'une et de l'autre espèce. Mlle Lipkovska a dans sa voix comme dans sa personne une provocante ingénuité qui se fût mieux accommodée, peut-être, d'un rôle plus moderne et moins innocent.

Tout compte fait, nous devons, cette année encore, de la reconnaissance à M. Diaghilev pour nous avoir donné, sinon les authentiques spectacles de son pays, du moins une copie soignée, et dont certaines parties sont excellentes. Mais si l'on veut faire de ces saisons russes une institution régulière, il faudra songer à en renouveler le répertoire, et les jeunes compositeurs de là-bas feront bien d'écouter les remontrances amicales que leur adresse M. Calvocoressi, dans un article modéré, mais très ferme, du

Mercure de France : il faut qu'ils se mettent sérieusement au travail, afin de fournir des œuvres d'un caractère plus personnel, dignes de nous être montrées ; sans quoi, les expositions de musique russe à l'étranger, forcées de garder le caractère rétrospectif, n'intéresseront plus bientôt que les historiens.

*
* *

La Flûte enchantée, sur ces entrefaites, nous a été rendue : musique de lumière, à la grâce immortelle, jeux d'un enfant divin... Je laisse à M. Servières la joie d'en parler plus longuement, et je veux signaler à l'attention des amateurs deux musiciens de qui on peut beaucoup attendre. L'un est M. Paul Dupin, dont la triste et belle histoire a été narrée ici même avec tant d'émotion par M. Romain Rolland : les quatuors à cordes qu'il vient d'écrire sur *Jean Christophe* et que M. Parent a adoptés sont, à mon sens, bien supérieurs au recueil pour piano précédemment paru. Le style naturel de l'auteur paraît être la polyphonie. Et c'est à la musique pure, non sans émotion, certes, ni sans point de départ dans la vie, mais sans programme, sans histoire et sans anecdote, qu'il me semble destiné : l'*Aubade*, qui n'obéit qu'à la logique de la musique, est un morceau bien plus achevé que les deux récits sur la mort de l'oncle Gottfried, où d'ailleurs on trouve des endroits fort émouvants, mais aussi de l'embarras et des longueurs. Ici, rien n'est de trop, et tout est en place.

M. Paul Le Flem est un élève de la Schola, et son exemple fait honneur à l'esprit libéral de la maison où il fut instruit. Car il n'est pas de musique plus moderne d'accent, je veux dire plus libre en son harmonie, plus éprise de sonorité, et plus attentive à suivre les nuances du sentiment, que celle qu'il vient d'écrire sur le délicieux roman du moyen âge, *Aucassin et Nicolette*. C'est chez M. Pierre Aubry que cet ouvrage nous a été donné avec une illustration d'ombres très soignées, dont M. Dorival était l'auteur ; et ce fut un spectacle des plus délicats. M. Le Flem est Breton ; il tient de sa race une sincérité d'émotion et un penchant au rêve dont témoignent aussi les compositions d'un de ses compatriotes, M. Jean Cras. J'espère de lui une musique poétique et légendaire

en faveur de quoi je suis prêt à le dispenser de toute symphonie.

La soirée de M. Aubry s'est prolongée si tard, que j'entrais dans les salons de M. Reinach juste à temps pour recueillir le crépitement des mains entrechoquées en signe de reconnaissance à Mme Landowska, dont le grand succès est pour nous une joie : car il est un hommage à la bonne musique du passé, bien comprise.

LOUIS LALOY.

P. S. — Le troisième spectacle de la Saison russe nous permettra des adieux sans regrets. Un acte de *Rousslan et Ludmilla* d'abord : c'est le premier, choisi sans doute pour ce double motif que nous le connaissions déjà, et qu'il n'a aucun mouvement dramatique. Au concert, où il nous fut donné voilà deux ans, la musique en paraissait abondante, brillante, chaleureuse. A la scène, rien de plus froid ni de plus faux que ces romances successives, toutes terminées par des cadences où l'orchestre a l'air d'éternuer, ces vocalises insipides où Mlle Lipkovska fait reluire une voix de porcelaine, ces ensembles où chacun vocifère sans que nul semble l'entendre ; un seul endroit a de l'émotion : c'est le chœur d'effroi, après le coup de tonnerre et les ténèbres. Tout le reste n'est dédié qu'à des virtuoses du chant, affublés, je le veux bien, de costumes russes. Mais le costume ne fait pas le caractère, même en Russie.

Nous avons eu ensuite la douleur d'entendre du Chopin, orchestré avec une insigne platitude par MM. Sokolov, Tanéiev, Liadov, Stravinski, et même Glazounov. Et, sur ce nocturne, ces valses, ces mazurkas et ces préludes, des pointes, encore des pointes, des jetés et des entrechats. Nos music-halls ont plus de goût et d'invention. Mme Pavlova, qui était d'avance recommandée à notre enthousiasme, a un bon métier, mais n'a pas de talent : rien de plus tendu, de plus ingrat, de plus forcé que sa danse. Au contraire, Mme Karsavina et Mlle Baldina, l'une mutine et l'autre rêveuse, savent donner un caractère à chacun de leurs pas, et M. Nijinski est toujours admirable.

Enfin *Cléopâtre*, autre ballet fait avec des morceaux choisis de Tanéiev, Rimski, Glinka, Glazounov et Moussorgski, rapetassés

par M. Arenski, musicien-savetier, et mis le long d'un scénario plus absurde que tout ce qu'on peut imaginer : on y voit Cléopâtre, frappée d'amour sous la forme d'une flèche, accorder à son adorateur une nuit d'ivresse qu'ils passent à regarder danser. Après quoi, le jeune homme meurt, la scène se vide, une danseuse oubliée fait des gestes de deuil, et le rideau tombe; des cris hystériques s'élèvent: « Pavlova ! Pavlova ! » Les Français se demandent ce qui arrive ; les Russes sourient : ce sont là des accidents ordinaires, dans le délire qui chez eux succède, de confiance, à toute représentation théâtrale ; et l'on me cite le mot d'un directeur de Saint-Pétersbourg, qui, malgré le rideau tombé et l'obscurité de la salle, n'arrivait pas à faire sortir quelques énergumènes : « Maintenant il n'y a plus qu'à chercher le docteur ! »

Mlle Pavlova.

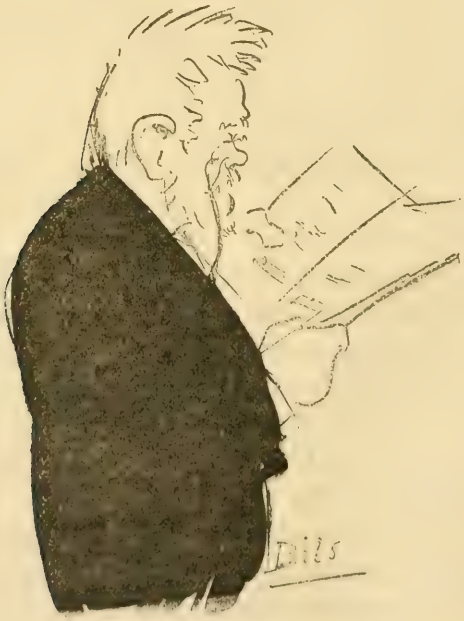
Ce qui vaut le mieux, en ce ballet, c'est la musique de Rimski-Korsakov, forte et fraîche, celle de Moussorgski, orientale par le sentiment plutôt que par le détail pittoresque (ce sont les danses persanes de la *Khovanchtchina*), et une fougueuse bacchanale de Glazounov. C'est cette même bacchanale qui est de beaucoup la meilleure des danses : Nymphes, Bacchantes et Silènes grotesques y tournoient et s'y poursuivent avec des mouvements libres, qui rendent un éclatant hommage à Isadora Duncan. Et la salle fut unanime, cette fois, en ses acclamations, tant le sentiment de la grâce païenne s'est aujourd'hui répandu. Mais l'Opéra-Comique nous a souvent offert des spectacles de ce genre, avec plus de recherche, cependant, moins de verve, et sans ce

savoureux mélange de délicatesse et de difformité. Par là le goût russe est bien différent du nôtre, et peut lui donner d'utiles conseils.

Mme Pavlova s'est montrée ici plus sèche encore et n'a eu de bon qu'une danse méchante, où elle imitait les menaces obliques du serpent. M. Nijinski s'est surpassé dans la grâce parfaite de ses élans hardis et de ses équilibres imprévus. Mme Karsavina est toujours charmante. Quant à Cléopâtre, c'était Mme Ida Rubinstein, « femme du monde » qui, dit-on, sut montrer qu'elle voulait à tout prix exhiber à quelques milliers de personnes un corps dont elle semble fort en peine.

Quant à l'orchestre, animé sous la baguette de M. Cooper, pour *Rousslan*, il est redevenu, pour les danses, d'une lourdeur stupide dont tout l'honneur revient à M. Tchérépnine.

L. L.



M. Avranek

Opéra-Comique : La Flûte enchantée

VERSION NOUVELLE DE MM. Paul FERRIER ET Al. BISSON

Puisque M. Laloy a eu la gracieuseté de me céder la plume pour rendre compte de la reprise de l'œuvre de Mozart à l'Opéra-Comique, j'en profiterai pour expliquer le livret de Schickaneder, si mal connu en France, et dire de l'interprétation actuelle ce que j'en pense.

Si j'ai revendiqué la faveur qui m'est accordée, c'est uniquement parce que je suis de ceux qui ont pu voir *la Flûte enchantée* à l'Opéra-Comique à la reprise solennelle de 1879. L'avouer me fera passer pour un ancêtre. Je ne suis pas assez âgé cependant pour avoir assisté aux représentations du Théâtre-Lyrique en 1865. La partition de Mozart était chantée à cette époque par Mlle Nilsson, qui fit sa réputation de vocaliste dans le rôle de la Reine de la Nuit, par Mme Carvalho, alors dans tout l'éclat de son talent (*Pamina*); Ugalde (*Papagena*) ; Depassio faisait le *Grand-Prêtre* ; le ténor Michot, *Tamino* ; le baryton Troy, *Papageno,* et Lutz *Monostatos.*

La traduction était de Nuitter et Beaumont ; c'est celle qui a servi lors des reprises de 1879 et de 1892. Elle substitue une histoire assez saugrenue à l'affabulation originale. Comme toutes les versions adoptées par Carvalho, elle comporte des suppressions et des interpolations dans la série des morceaux. Mais l'authentique *Zauberfföte* n'a jamais été jouée en France que par la troupe allemande de Röckel, qui vint en donner des représentations aux Italiens en 1829, car l'adaptation fabriquée en 1801 pour l'Opéra sous ce titre, *les Mystères d'Isis*, consistait en un monstrueux travestissement dont s'était rendu coupable un musicien allemand nommé Lachnith, que Berlioz a durement stigmatisé dans ses *Mémoires* et dans son feuilleton des *Débats* du 1er mai 1836 (1).

Il était donc bien entendu cette fois-ci que ce serait la vraie *Flûte enchantée* de Mozart et de Schickaneder qui nous serait révé-

(1) Reproduit dans *les Musiciens et la Musique*, un vol. in-18, Paris, Calmann-Lévy.

lée par les soins de M. Carré. Cependant, quand les noms des traducteurs nouveaux furent publiés par les journaux, je fus pris de défiance ; qu'allait-il sortir de la collaboration d'un célèbre fabricant d'opérettes et de féeries et d'un illustre vaudevilliste ? Il est convenu pour tout le monde, pensai-je, que le livret de Schickaneder est d'une niaiserie et d'une obscurité sans nom : ils vont entreprendre de le *corriger*... Dans nos théâtres, chacun, même le garçon d'accessoires, a plus d'esprit que l'auteur, surtout si celui-ci est étranger !

Je ne puis, sans abuser de l'hospitalité qui m'est offerte en ce recueil, raconter ici en détail l'élucubration philosophico-dramatique imaginée par un impresario que Mozart, par bonté de cœur, sauva de la faillite, en 1791. Ce serait infiniment trop long. Aussi passerai-je sous silence les scènes qui s'expliquent d'elles-mêmes à la représentation et qu'a respectées la traduction nouvelle, pour n'insister que sur les passages qu'elle a abrégés ou altérés.

Et d'abord il y a dans le premier dialogue entre Tamino et Papageno, tel que l'ont écrit M. Ferrier et Bisson, une histoire des différends du soleil et de la lune, — renouvelée des dissentiments d'Obéron et de Titania, — qui est entièrement de leur invention. Dans le texte original, Papageno se borne à dire qu'il ignore quel fut son père et que sa mère — qu'il n'a pas connue — a été au service de la Reine de la Nuit ; que lui-même fournit chaque jour à celle-ci les oiseaux capturés par son adresse et qu'il est nourri des aliments qu'elle lui envoie par ses jeunes filles. Tamino demande s'il est possible de voir cette Reine. Papageno répond que nul mortel ne l'a contemplée. Comme Tamino, intrigué par le plumage de l'homme-oiseau, craint d'avoir affaire à un esprit, Papageno lui affirme qu'il dispose d'une force de géant et lui laisse croire que c'est lui qui a tué le serpent devant lequel nous avons vu s'enfuir Tamino, désarmé.

De ce mensonge il est puni, au retour des trois Dames qui, de leurs javelots d'argent, avaient occis le monstre, car il reçoit d'elles, au lieu de vin et d'eau claire, en guise de massepain un caillou. En manière de dessert, une serrure d'or lui clora la bouche, afin qu'il ne puisse plus tromper les étrangers et s'attribuer les exploits d'autrui. Au troisième tableau, il lui est fait grâce : une

des Dames lui délie les lèvres et lui rend la parole (dont il usera et abusera pour amuser le public des facéties de Schickaneder complété par Bisson, tout au long de la pièce)... Qu'il parle, soit, mais sans mentir ! Papageno le promet. « Que la serrure soit ta sauvegarde ! Si tous les trompeurs avaient une telle serrure devant la bouche, l'amour et la fraternité remplaceraient la haine, la jalousie, la calomnie. » L'une des Dames donne à Tamino une flûte d'or qui le protégera dans le danger. Par ses sons, il « changera les dispositions des autres hommes, rendra joyeux les affligés, affectueux ceux qui haïssent. » A Papageno, pour le décider à accompagner Tamino, que la Reine de Nuit envoie à la recherche de sa fille (1), séquestrée par le ravisseur Sarastro, elles remettent aussi un talisman. C'est une clochette d'argent. (Pourquoi M. Fugère brandit-il un sistre doré ?) En outre, ils auront pour guides et conseillers trois beaux jeunes gens purs et sages.

Je passe les scènes où l'on voit Pamina harcelée par le luxurieux nègre Monostatos et où elle reçoit la visite de Papageno, pour arriver au tableau capital, au point de vue du sens symbolique de l'ouvrage.

Le théâtre représente trois temples au milieu d'un bosquet. Celui du milieu, le plus grand, porte l'inscription : *Temple de la Sagesse ;* sur celui de droite, on lit : *Temple de la Raison* ; sur celui de gauche : *Temple de la Nature.* Les trois jeunes gens, avec des palmes argentées à la main, conduisent Tamino et lui conseillent d'être « ferme, patient, silencieux ». Tamino reste seul. Il observe que c'est ici le séjour « de la sagesse, du travail et des arts. Où règne l'activité, le vice n'érige pas sa domination ». Il tente de pénétrer dans les temples, afin de délivrer Pamina. A droite et à gauche des voix lui crient : *Arrière* ! Il va vers la porte du milieu. Un prêtre en blanc paraît sur le seuil.

— « Que cherches-tu ? lui demande-t-il.

— « A acquérir l'amour et la vertu.

— « Ta parole est sensée, mais comment veux-tu les conquérir, puisque

(1) Dans la version Nuitter Beaumont, la Reine de la Nuit aimait Tamino ; elle en avait obtenu un serment de fidélité dont il ne pouvait se délier qu'en se faisant initier aux mystères d'Isis. Elle se trouvait être donc la rivale de sa fille Pamina.

ni l'un ni l'autre ne t'ont conduit et que tu arrives enflammé par des désirs de mort et de vengeance ? »

Tamino ne hait qu'un scélérat.

— « Tu ne le trouveras pas ici. Sarastro y règne bien, mais ce n'est pas un scélérat ! »

De qui tient-il cette opinion ? Une femme l'a renseigné. Mais faut-il croire à ce que débite une langue de femme ? — Sommé de lui dévoiler la vérité, le prêtre répond qu'il n'en a pas le pouvoir.

— « Quand l'énigme sera-t-elle éclaircie ?

— « Aussitôt que la main de l'amitié t'aura conduit dans le sanctuaire, pour l'éternelle union ! » dit le prêtre, puis il disparaît.

Dans la scène finale du premier acte, après que Pamina a confessé que si elle a voulu s'enfuir, c'était pour échaper à la lubricité du Maure, Sarastro lui répond : « Je sais que tu en aimes un autre. Je ne veux pas te contraindre à l'amour. Mais je ne te rends pas la liberté. » — Elle demande la faveur de retourner près de sa mère. Il la lui refuse. — « Un homme, dit Sarastro, doit conduire vos cœurs ; sans quoi la femme a coutume de sortir de son cercle d'influence. » Puis Monostatos, ayant amené au grand-prêtre Tamino surpris par lui au moment où il tentait d'enlever Pamina, demande sa récompense. Sarastro décide qu'il recevra 77 coups de pied. Des vivats célèbrent la justice de Sarastro.

Au second acte, le théâtre représente une « palmeraie où les arbres sont argentés et portent des feuilles d'or. De chaque côté se trouvent neuf pyramides, chacune pourvue d'un siège devant lequel est un grand cor noir à monture d'or ». Cette mise en scène n'est nullement observée à l'Opéra-Comique et l'on y coupe le dialogue qui précède l'invocation à Osiris. En voici la donnée.

Devant l'assemblée des prêtres, Sarastro déclare que Tamino, fils de roi, veut pénétrer dans le Temple, « afin de s'arracher au voile des ténèbres et de contempler dans le sanctuaire la Lumière suprême ». Sarastro répond de sa vertu, de sa discrétion. Il leur apprend que la vertueuse Pamina est promise par les Dieux à ce jeune homme. C'est pourquoi il l'a enlevée à sa mère. « La Femme

espère *séduire le peuple par l'artifice et la superstition* ; elle n'y parviendra pas. Tamino lui-même, le noble jeune homme, doit contribuer à le maintenir et, une fois initié, *récompenser la vertu et punir le vice.* » Par trois fois, les prêtres sonnent dans leurs cors. Cependant l'orateur des prêtres a un scrupule. Il demande à Sarastro :

« Peut-être ce jeune homme succombera-t-il aux épreuves ! Est-il prince ?
— « Mieux encore. Il est homme (*Mensch*). Mais si, par suite de son extrême jeunesse, il venait à succomber, il appartiendrait à Isis et à Osiris et jouirait de la paix divine plus tôt que nous. »

C'est ce thème qu'expriment les paroles de l'admirable invocation à Isis. Les postulants sont introduits dans le vestibule du Temple. Il fait nuit. Papageno a peur. L'orateur et un second prêtre viennent à eux et les interrogent.

— « Que cherchez-vous céans ?
— « L'amitié et l'amour.
— « Sacrifierais-tu ta vie pour les obtenir ?
— « Oui...
— « Prince, il est encore temps de reculer. Un pas plus loin, il sera trop tard.
— « Que la science de la sagesse soit ma victoire, Pamina, la suave jeune fille, ma récompense !
— « Consens-tu à toutes les épreuves ?
— « A toutes.
— « Donne-moi la main... »

Le second prêtre pose les mêmes questions à Papageno ; il en reçoit des réponses comiques. Papageno demande en quoi consiste la probation.

— « A se soumettre à nos lois, à affronter la mort ! »

Cette perspective ne l'enchante pas. Pour le décider, il faut lui promettre une compagne semblable à lui, jeune et belle, qui a nom Papagena.

Les scènes suivantes sont à peu près fidèlement rendues. Dans celle de l'apparition de la Reine de la Nuit, une explication importante est omise.

— « Ta mère, dit-elle à Pamina, ne peut plus te protéger. La mort de

ton père a anéanti mon pouvoir. Il a donné volontairement le septuple cercle solaire aux initiés. Sarastro le porte sur sa poitrine... »

Son époux a recommandé à la Reine « de ne pas chercher à approfondir ce qui est incompréhensible pour l'esprit d'une femme ». Son devoir est de « se soumettre, elle et sa fille, à la direction de ces hommes sages ». Il faut donc à tout prix s'opposer à l'initiation qu'ils projettent. Le matin venu, il serait trop tard !

— « Mais pourquoi, objecte Pamina, une fois initié, ne pourrai-je aimer ce jeune homme comme je l'aime à présent ? Mon père était lié avec ces hommes sages. Il parlait avec ravissement de leur bonté, de leur intelligence, de leur vertu. Sarastro n'est pas moins vertueux. »

La Reine de la Nuit s'indigne de voir sa fille prête à pactiser avec son ennemi. Elle lui jette un poignard et la somme de s'en servir pour tuer Sarastro et lui ravir le cercle du Soleil... Lorsque Sarastro arrêtera le bras menaçant du meurtrier Monostatos, qui s'est substitué à la jeune fille dans l'accomplissement de la mission criminelle, celle-ci demandera au grand-prêtre de ne pas punir sa mère. Voici la réponse textuelle de Sarastro :

« Dans ce saint temple, on ne connaît pas la vengeance. Si l'homme a failli, l'amour le ramène au devoir. L'homme y est aimé de son père ; on pardonne à son ennemi. *Celui que ne satisfait pas cet enseignement est indigne d'être un homme !* »

Au tableau suivant, le chœur des prêtres célèbre « le jour qui va paraître, la nouvelle vie donnée au jeune initié dont l'esprit est hardi, le cœur pur, et qui sera bientôt digne d'être admis. » Et au début du *finale*, les jeunes gens annoncent que « le soleil va se lever, la *superstition disparaître*, la *sagesse de l'homme régner*. O douce paix, descends sur nous, reviens dans le cœur des hommes ! Alors la terre sera le royaume céleste et les hommes pareils aux dieux. »

Comme Pamina, désespérée de l'indifférence de Tamino, erre le poignard à la main et parle de se tuer, les jeunes gens lui disent que « le suicide est défendu » et la désarment. Ils font la même défense à Papageno qu'ils trouvent prêt à se pendre. Pour consoler ces malheureux, ils leur annoncent qu'ils verront, l'une son Tamino, l'autre sa Papagena, et c'est ainsi que les couples, soumis aux épreuves, parviennent à se réunir.

Le dénouement, c'est l'anéantissement de la Reine de la Nuit, qui avait promis sa fille à Monostatos s'il parvenait à l'introduire dans le saint Temple. Au tableau final, dans le sanctuaire où les initiés ont été admis, Sarastro célèbre « le Soleil vainqueur de la Nuit », *la destruction de la superstition* ; le chœur chante « la puissance qui a triomphé et décerné comme récompense la même couronne à la Sagesse et à la Beauté ».

Ces citations me paraissent rendre suffisamment claire une féerie qui paraîtra peut-être moins niaise qu'on ne l'admet communément. Le sens symbolique et maçonnique du libretto est d'ailleurs ainsi défini dans le programme (1) d'une représentation de la *Flûte enchantée* donnée en 1880 par le Grand-Orient de Bruxelles :

« Tamino et Pamina représentent l'humanité victime de l'ignorance et du vice. L'ignorance est personnifiée par la Reine de la Nuit ; le vice, par Monostatos, prince nubien ; ils sont naturellement alliés. Chaque fois que l'homme fait un effort vers la délivrance, il est secouru par les forces de la nature, personnifiées par les trois fées dont les talismans le protègent, quand il les emploie avec intelligence. — Pour se sauver définitivement du mal, l'homme a besoin d'atteindre à la sagesse, représentée par le Temple d'Isis. Il y parvient par le travail et le courage, à la suite d'initiations successives. — Si, devant les écueils de la route, l'initié éprouve une défaillance, ses frères le relèvent et lui indiquent la bonne voie. — Quand l'ignorance et son vil esclave vont accabler l'Humanité, le grand-prêtre sort du temple et les rend impuissants, grâce à l'esprit de lumière et de bonté. »

Soit que ces idées philosophiques fussent au goût des auditeurs viennois de 1791 (on sait quel fut au XVIIIe siècle le succès de la franç-maçonnerie dans la catholique Autriche) (2), soit que les spectateurs du théâtre *an der Wieden* se soient simplement laissé toucher par les tendres et gracieuses mélodies de Mozart, la

(1) Cité par MM. A. Soubies et Ch. Malherbe dans leur *Histoire de l'Opéra-Comique*, 2 vol. in-18, Paris, 1893, Flammarion.

(2) Otto Jahn nous le rappelle dans son livre sur Mozart. Le succès de la *Zauberflöte* amena la composition de féeries musicales à sujets analogues, et Schickaneder en traita lui-même deux autres.

Zauberflöte eut à l'origine 120 représentations consécutives, sans avoir le moins du monde enrichi le compositeur, qui mourut dans la misère quelques mois plus tard.

J'ignore à quelles considérations ont obéi la direction et les auteurs en abrégeant ce qui a trait aux rites d'initiation : ont-ils eu peur de dévoiler les mystères de la franc-maçonnerie ? Quant à la traduction nouvelle, deux raisons m'ont empêché de m'assurer si elle rend exactement le texte dans les passages que j'ai cités : d'abord l'absence de livret imprimé, ensuite la difficulté d'entendre les paroles, surtout dans les chœurs. Enfin l'obligation que les auteurs se sont imposée, bien à tort, de rimer les parties chantées, nuit forcément à sa fidélité. Leur version n'est peut-être pas irréprochable sous le rapport de l'adaptation rythmique à la musique, mais elle a eu soin de la respecter en général. Que ne peut-on en dire autant de l'exécution musicale proprement dite ?

*
* *

A la répétition générale, le hasard m'avait donné comme voisin un Viennois fort sociable. Après avoir causé des choses de son pays, nous nous dirigeâmes vers le foyer.

— C'est un vrai musée ! me dit-il en montrant le double escalier qui y conduit.

— Vous ne croyez pas si bien dire ! Le vulgaire croit que l'Opéra-Comique est une scène musicale... Profonde erreur ! C'est une exposition permanente de peinture ; c'est le salon des artistes français.

Je lui fis les honneurs du foyer ; il s'extasia sur les Flameng, les Toudouze, les Joseph Blanc.

— Je suis sûr qu'à Vienne vous n'auriez pas l'idée d'encadrer avec du marbre des toiles marouflées sur la muraille ?

— *Prachtvoll ! Wunderschœn !*

Puis, par une porte du balcon, je désignai à ses regards le plafond de la salle, en bleu nocturne, par Benjamin Constant.

— *Reizend !*

— Ceci n'est rien, Monsieur. Tout le long de la pièce, vous avez vu ou vous verrez des tableaux modernes, — tantôt du Gérôme,

tantôt du Rochegrosse ou du Lecomte du Nouy, — se succéder comme les verres d'une lanterne magique...

— Avec moins de rapidité cependant !

Et il eut un petit rire satisfait de sa malice.

— A Vienne, demandai-je, vous avez peut-être un Opéra très bien machiné ?

— Parfait sous ce rapport ; mais puisque les changements de décors sont si lents sur ce théâtre, pourquoi ne pas se contenter de toiles peintes, sans praticables, qui s'enlèveraient à vue ?

— Vous oubliez que c'est une exposition de tableaux ! Il faut que le public s'écrie, devant chaque mise en scène nouvelle : « Délicieux, admirable !... Oh ! cet horizon, ce lac, ces reflets dans l'eau, ces effets de lumière !... »

— Oui, mais, de la sorte, on fait *quatre* actes de la *Flûte enchantée*, qui n'en a que deux ; on brise l'unité artistique du second *finale* pour donner le temps d'entasser des rochers et des grottes. Tous les grands ouvrages de Mozart, *les Noces*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte*, sont en *deux* actes. Le maître avait ses raisons quand il disposa ainsi sa partition.

Mon voisin se tut ; puis il reprit, en lorgnant la poitrine rebondie des trois éphèbes vêtus de blanc : « C'est la première fois que je vois les trois *Knaben* en travesti... En Allemagne on donne ces rôles à des garçons. »

— Des garçons chanteraient faux peut-être !

— Oh ! pour cela... Pourriez-vous m'apprendre, continua l'impitoyable censeur, qui a eu l'idée de faire chanter à la Reine de la Nuit son premier grand air avec les bras étendus, des bras pourvus d'ailes ?... Avez-vous essayé de chanter un grand air les bras en croix ?... Et celui-là est si malaisé...

— Oui, je sais. Les *contre-fa* ? On les transpose. Mme Bilbault-Vauchelet, qui avait cependant une très grande sûreté de vocalisation, transposait d'un ton, en 1879.

— Je me rappelle. J'étais à Paris ce printemps-là. J'ai entendu Mme Carvalho dans Pamina.

— Elle était déjà peu agréable à regarder, lui dis-je, et bien froide !

— Sans doute, ce n'était pas une actrice ; mais quel style ! quelle

pureté de son ! comme la mélodie était filée !....Que pensez-vous de Mme Carré ? Elle ne comprend pas du tout le rôle, à mon avis. Pamina est une sentimentale. L'actrice a l'air de s'amuser de Monostatos...

— Oui, c'est un don précieux : dans les situations les plus tragiques, elle a le sourire. Mais elle sait être dramatique aussi. Ainsi, dans *Sapho*, de Massenet, elle fit de louables efforts pour émouvoir le public avec les douleurs de l'amante délaissée... ; elle est très goûtée dans la *Bohème*, *Mme Butterfly*. Les rôles de Puccini lui conviennent mieux que ceux de Mozart.

— Oh ! Monsieur, soupira l'étranger. *Butterfly*, *Bohème* ; *Bohème*, *Butterfly*, on ne joue plus que cela en Allemagne, en Autriche. C'est l'abomination.

Après l'air en *sol* mineur du 8e tableau, que Mme Carré avait semé de sanglots véristes : « Oui, me dit mon voisin d'un ton narquois, elle est aussi dramatique. Seulement, chez nous, vous savez, les douleurs des personnages de cette féerie, on ne les prend pas au sérieux. On joue cela « bon enfant », et on se borne à accuser le contour mélodique... C'est ainsi que faisait votre Mme Carvalho... Quant au ténor, il ne vaut pas son prédécesseur...

— Talazac, je crois bien ! Son organe était d'une fraîcheur délicieuse. Mais considérez que M. Clément chantait déjà Tamino à la reprise de 1892 ! D'ailleurs, où nos chanteurs se formeraient-ils au style de Mozart ? C'est à peine si on leur en fait apprendre un air ou deux au Conservatoire ! Une fois au théâtre, ils s'évertuent sur des rôles modernes qui sont la ruine des voix.

Réfléchissant que M. Ruhlmann ne sait pas son Mozart comme un Weingartner, je n'eus point l'indiscrétion de demander à mon interlocuteur ce qu'il pensait de la souplesse, de la légèreté, de la fluidité de l'orchestre, dans l'exécution de cette musique si transparente, si aérienne, si pleine de grâce, d'humour et d'amour... Mon Viennois avait d'ailleurs disparu avant le dernier tableau, et je songeai mélancoliquement au vieux père Danbé. Ce n'était peut-être pas un bien grand musicien, mais, comme tout bon classique, il avait appris son rudiment dans Mozart et il en avait le secret...

De son temps, il est vrai, on n'avait pas encore fait à l'Opéra-Comique une telle consommation de drames lyriques véristes, de

partitions prétentieuses, « mal ficelées », si pesamment instrumentées que les orchestres actuels se trouvent désorientés devant une écriture aussi limpide, aussi harmonieusement équilibrée que celle de Mozart. En ce temps-là, Bizet, Guiraud, Saint-Saëns, Paladilhe, passaient pour des avancés, des *wagnériens !* Nous reprochions à Carvalho de ne pas jouer d'œuvres nouvelles. Il ne formait guère en effet son répertoire que de reprises ! Seulement, lorsqu'il donnait *les Noces de Figaro* ou *la Flûte enchantée*, les musiciens accouraient à l'Opéra-Comique délecter leurs oreilles. M. Carré, lui, joue beaucoup de nouveautés, sans avoir toujours la main heureuse, — une saison dans laquelle *Solange* succède à *Sanga* le prouve assez ! — mais lorsqu'il fait, par hasard, un emprunt au répertoire classique, on aperçoit aussitôt, à l'insuffisance des études, à quel point fait défaut, dans son théâtre, la direction *musicale* proprement dite... Et au sujet de cette interprétation de *la Flûte enchantée*, c'est le cas de répéter le vers célèbre de Désaugiers :

Si c'est du Mozart, que l'on m'avertisse !

GEORGES SERVIÈRES.

LES CONCERTS

La Société Hændel. — La Tonkünstler-Orchester de Munich. — L'*Or du Rhin*. — La Société Bach. — Le trio Cortot, Thibaud, Casals. — Le quatuor Parent et Paul Dupin. — MM. Fournier et Ferté. — Mlle Julia Culp. — Mme Roger-Miclos et le quatuor vocal Battaille. — M. Edouard Bernard. — M. Ch. Sautelet. — M. Hekking-Denancy.

J'avais l'intention de consacrer la chronique de ce mois plus particulièrement aux *virtuoses*, qui d'ordinaire se font entendre à Paris de préférence après Pâques. Mais j'ai bien vite renoncé à ce projet. Il m'est apparu, en effet, qu'à part quelques *Kubelik* ou *Rosenthal*, qui offrent une bien maigre matière à la critique musicale, les grands *virtuoses* s'abstiennent de plus en plus des concerts de pure virtuosité : ils en sont venus à ne plus jouer que de la musique, ce qui est bien méritoire de leur part ; et,

leurs programmes se recommandant aussi bien par la valeur des œuvres exécutées que par la qualité des interprètes, il n'y a plus lieu, ce me semble, de leur faire une place à part : ils reprennent rang parmi les autres artistes. C'est ainsi que *Cortot, Thibaud, Casals*, se sont associés pour donner deux magnifiques séances de trios, dont nous reparlerons plus loin ; que *Ysaye* et *Pugno*, entourés de quelques collaborateurs, vont parcourir en quatre soirées les principales œuvres de musique de chambre de Beethoven.

Mais parlons d'abord des concerts d'orchestre.

Le mardi 27 avril, avait lieu la quatrième séance de la *Société Hændel*. M. Raugel a conduit avec sûreté, jeunesse et chaleur ces jolies musiques de fêtes et de plein air intitulées *Water Musick*, où Hændel a prodigué les belles et simples mélodies et les combinaisons les plus ravissantes de sonorités imprévues. Les cors n'étaient pas tout à fait à la hauteur de leur tâche. M. *Henri Libert* a joué un *concerto* en *fa* majeur de Hændel bien peu intéressant ; son exécution d'ailleurs nous a parfois semblé manquer de rythme et de netteté. Il fut plus heureux dans une admirable *Toccata per l'Elevazione* de *Frescobaldi*, d'un sentiment si profond, si recueilli, et dans l'amusant *Noël* de *Daquin*. Mais le plus grand succès de la soirée fut pour les *Chanteurs de la Renaissance*, sous la direction de *Henry Expert*. On ne saurait désirer une exécution plus finie, plus nuancée, plus vivante et plus profonde : c'est tout à fait exquis. Et quels chefs-d'œuvre d'esprit, de grâce, de charme ou de fantaisie ont écrits les Costeley, Janequin, Claude le Jeune, Passereau, Mauduit ! Quelle pâle figure à côté d'eux faisait Lully, représenté par le *Menuet d'Atys* et la *Gavotte de Cadmus !* Combien notre XVIe siècle musical est supérieur au XVIIe ! Je goûte tout particulièrement la souplesse des pièces « mesurées à l'antique », et, pour finir, la *Bataille de Marignan* fut donnée avec un entrain, un rythme, une variété incomparables.

Le vendredi 30 avril, le *Tonkünstler-Orchester* de Munich donnait un premier concert à la salle Gaveau, sous la direction de *J. Lassalle*. Je m'attendais à passer une excellente soirée : ce fut une grosse déception. Je pus admirer la discipline d'un orchestre aux allures militaires, la netteté, la précision des attaques, la vigueur des *tutti*. Mais en revanche quelle sécheresse, quelle rai-

deur ! Comme l'interprétation de l'*allegretto* de la *septième Symphonie*, ou celle de la *Symphonie fantastique* manquaient de mystère, de grâce, de fondu ! Rien n'est enveloppé ; tout est cru. Le cor anglais, le hautbois et la flûte sont tout simplement horribles. Pas un instant tous ces musiciens n'ont paru s'échauffer ; c'était glacial et mortellement ennuyeux. Et puis ce chef d'orchestre qui n'a pas salué une fois le public sans montrer, d'un grand geste alternatif de chacun des deux bras, les musiciens de son orchestre, à sa droite et à sa gauche, pour bien établir qu'il ne s'attribuait pas à lui seul tout le mérite du succès ! Et la gigantesque palme dorée qu'un domestique de la maison Gaveau lui remit au milieu du concert ! Que tout cela est gros, sans grâce ! que tout cela est laid ! — Comment aurais-je eu le courage de retourner deux jours après réentendre le même orchestre, dans des œuvres de *Thuille, Bruckner* et *Mahler* ? — J'oubliais la seule bonne impression de la soirée : *M*me *Erler Schnaudt* a chanté d'une belle voix de contralto quelques lieder de *Max Reger*, dont le premier, *die Glocke des Glücks*, est d'une expression prenante ; les autres m'ont moins plu, le troisième et le cinquième surtout, *Waldeinsamkeit* et *Mein Schätzelein*, amusettes allemandes, un peu bêbêtes à la façon du Brahms des mauvais jours.

Je n'avais pu assister aux précédentes exécutions de *l'Or du Rhin* aux concerts Chevillard. Mais le mardi 11 mai M. *Robert Le Lubez*, le ténor amateur bien connu, organisait au profit d'une œuvre de bienfaisance une nouvelle audition du *Rheingold* dans laquelle il tenait, après Van Dyck, le rôle difficile de Loge. Il s'acquitta tout à fait à son honneur de cette tâche périlleuse : il fit preuve de souplesse, d'esprit, de charme, voire même de réelle puissance par endroits ; on ne saurait tirer plus grand parti d'une voix en elle-même si peu étoffée. A son côté, M. Delmas fut magnifique. Il y a un mois je disais combien il m'avait déplu dans un air de *chant* du vieil Haydn. Cette fois, où il ne s'agissait que de *déclamation* musicale, il fut presque parfait : la voix est si large, si bien timbrée, l'articulation si nette, l'accent si juste ! Je ne regrette que quelques émissions désagréables, particulièrement celle des *è* ouverts. M. Plamondon fut charmant, comme de coutume, dans Mime et dans Froh, et le reste de l'interprétation était plus qu'ho-

norable. La direction de Camille Chevillard fut sobre, nette et forte.

La *Société Bach* a donné son dernier concert avec un très beau programme : l'*Actus Tragicus* et le *Magnificat*. Malheureusement, elle avait omis d'y inviter la rédaction du Bulletin de la S. I. M. Je ne puis donc en parler que par ouï dire. J'ai su que Mlle *Mary Pironnay* avait été très remarquable, et M. Walter très discuté; que M. Bret enfin avait été l'objet d'une ovation très spontanée de la part du public, de l'orchestre et des chœurs.

Venons-en aux séances de musique de chambre.

Le vendredi 14 mai, *Alfred Cortot*, *Jacques Thibaud*, *Pablo Casals*, faisaient entendre à la salle des Agriculteurs les trois trios de Schumann. Ce fut évidemment une exécution de premier ordre. Il faut dire que la musique de Schumann est bien facile à jouer ! Il n'est si piètre musicien qui n'arrive à en tirer quelque effet, pourvu qu'il ait un peu de tempérament. C'est donc peut-être dans de telles œuvres que d'aussi grands artistes se distinguent le moins du commun des exécutants. Le Schumann convient tout particulièrement au jeu nerveux de Cortot. Casals y est merveilleux, Thibaud moins à l'aise : on voudrait dans son interprétation quelque chose de plus mystérieux, de plus poétique et de plus coloré ; ainsi je n'ai pas beaucoup aimé l'exposition du thème du 3e mouvement du trio en *ré* mineur; les sonorités n'étaient pas suffisamment enveloppées et lointaines, et j'ai remarqué notamment quelques notes assez plates sur la 3e corde, entre autres un certain *do* naturel du 4e doigt. Mais à côté de cela il y eut de bien belles choses : le 2e mouvement du 1er trio fut enlevé avec un emportement et une vivacité qui n'excluaient ni la précision ni le souci des nuances. Dans cette musique un peu touffue, les trois artistes avaient soin de mettre de l'air par endroits: c'est ainsi qu'ils retenaient souvent la mesure qui précède la rentrée d'un thème : procédé dont il ne faut pas abuser, mais qui est ici tout à fait à sa place. A la fin du concert, l'impresario Dandelot fit une annonce très imprévue, et qui eut le plus grand succès : il fit appel au bon goût et au bon sens du public, et le pria de ne pas troubler la fin du dernier trio par de bruyants préparatifs de départ. Cela nous valut une fin de concert religieusement recueillie !

Petite chicane : Pourquoi le programme des séances Cortot, Thibaud, Casals, porte-t-il les numéros d'œuvre des trios de Schumann, et ne donne-t-il aucune indication du même genre pour les trios de Beethoven qui furent exécutés le 18 mai, — et que je n'ai pu entendre ?

M. *Armand Parent* consacrait ses *quatre mardis* du mois de mai à la *musique moderne*, c'est-à-dire en grande partie à des œuvres nouvelles. Le premier programme réunissait les noms de *Hugo Wolf* et de *Paul Dupin*, deux musiciens dont les destinées ne sont pas sans analogie, car tous deux se sont formés eux-mêmes, tous deux ont été longtemps méconnus, tous deux ont chanté passionnément la douleur de vivre. Le *quatuor à cordes* de *Hugo Wolf*, qui a déjà été donné une fois à Paris par le *quatuor Lejeune* et que le *quatuor Parent* faisait donc entendre pour la 2e fois, est une œuvre de jeunesse ; composé de 1879 à 1880 (Hugo Wolf avait alors 19 ans), il exprime déjà sa grande âme volontaire et souffrante. On y trouve la trace des admirations de Wolf : le début de l'*andante* rappelle Wagner ; le 1er mouvement fait songer à la grande fugue ; le troisième, au XIe quatuor de Beethoven ; l'inspiration comme la facture est surtout beethovénienne : il y a de la vigueur, de l'emportement, de la violence. Le thème du finale a un caractère espagnol qui annonce le *Spanisches Liederbuch*. L'épigraphe de l'œuvre : « Entbehren sollst du, sollst entbehren, » nous rappelle les dures heures de privation de la jeunesse de Wolf, et sa volonté de vivre et de produire malgré tout. — Chez Paul Dupin, la tristesse d'une destinée poignante s'exprime surtout en douce résignation, en profonde pitié des hommes et en grand amour de la nature. La *Légende du pauvre homme*, pour ténor et quatuor à cordes, fut admirablement chantée par Plamondon : c'est une pièce d'abord pensée pour le quatuor seul, et sur laquelle furent adaptés après coup les paroles et le chant ; ou plutôt c'est un fragment d'une œuvre théâtrale dans laquelle un musicien était mis en scène, qui, en entendant exécuter une de ses œuvres (un quatuor à cordes) et en trouvant l'expression incomplète, se mettait à improviser une cinquième partie qu'il chantait. De cet ouvrage dramatique, Paul Dupin n'a conservé que cette page, qui est de premier ordre, mais que je préfère peut-être encore sans le chant et sans les

paroles, et que le quatuor Parent doit exécuter sous cette nouvelle forme dans un prochain concert à Roubaix. *Pauvre fou qui songe* ! que chantait ensuite Plamondon, est certainement de toutes les œuvres de Paul Dupin la plus parfaite à tous égards et la plus directement émouvante ; cette mélodie fut bissée d'enthousiasme ; je ne regrette que quelques faiblesses dans le texte littéraire, qui est de Paul Dupin. *Pauvre fou qui songe* ! sera édité prochainement. Mme Landormy exécuta ensuite *Méditation*, *Berceuse à Louisa* et *Oncle Gottfried*, trois pièces pour piano déjà publiées chez Demets. Des trois c'est la première qui me paraît, de beaucoup, la plus belle, tant par la qualité de son inspiration et son charme poétique que par ses heureuses proportions et son unité : la fin est exquise. La *Berceuse* est un délicieux tableau d'intimité ; malheureusement la répétition non variée des mêmes motifs en atténue la saveur. L'*Oncle Gottfried* est une composition qui a de la grandeur, de la force et aussi du mystère ; je crains qu'elle ne soit un peu trop coupée ; Paul Dupin a ce défaut d'interrompre très souvent ses développements par des silences ; il n'y a rien qui affaiblisse davantage l'expression. Une musique qui n'a pas de continuité manque son effet. La séance se terminait par deux quatuors à cordes : *Bienvenue au Petit* et la *Mort de l'oncle Gottfried*. C'est ici que Paul Dupin se montre tout à fait novateur. Jusqu'à lui, en effet, la musique de chambre était restée le domaine de la musique pure, et surtout pour le quatuor à cordes on n'écrivait que des sonates. Tandis que les autres genres musicaux s'étaient depuis longtemps affranchis des exigences de la forme classique, les œuvres de musique de chambre de nos contemporains les plus audacieux s'enfermaient étroitement dans les cadres traditionnels. Beethoven avait pu donner à cet égard l'exemple de toutes les libertés : on ne l'imitait guère. Claude Debussy lui-même ne fut jamais si *sage* que lorsqu'il composa son quatuor à cordes : sans doute les audaces harmoniques y abondent, et les recherches de sonorités curieuses ; mais tous les thèmes exigés s'y présentent à tour de rôle, s'y développent dans l'ordre accoutumé ; la forme est respectée. Les quatuors de Paul Dupin rompent décidément avec la tradition ; ils n'ont d'autre forme que celle qu'exige le développement naturel du *sentiment*. Ainsi ce sont de véritables

poèmes musicaux qui diffèrent autant d'une sonate que le *Roméo et Juliette* de *Berlioz* ou le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ressemblent peu à des symphonies. C'est, si l'on veut, et en un sens, de la musique littéraire ou descriptive, de la musique à programme. Mais notons au moins que Dupin s'attache beaucoup moins à la peinture des *choses matérielles* ou à la notation des *sensations* qu'à l'expression des *sentiments*, qui sont matière musicale par excellence : il n'écrit pas de la musique pure ; il veut dire quelque chose, mais ce qu'il veut dire, c'est ce que son *cœur* éprouve, ou celui d'un poète dont il se fait l'interprète musical. Y a-t-il d'ailleurs de la *musique pure* ? Toute la différence entre la musique pure et la musique dite à programme n'est peut-être qu'une différence de forme et non de fond. L'une subit la contrainte d'un plan tracé d'avance non par le compositeur, mais par la tradition ; l'autre se meut librement et se trace à elle-même sa voie et ses limites. Quoi qu'il en soit, Paul Dupin ne peut certainement que déplaire à tous ceux qui ne jugent de la « musicalité » d'une œuvre (oh ! le vilain mot, prétentieux et vide !) que par la technique de l'ouvrier ; comme si le véritable mérite musical se réduisait à la connaissance des procédés de facture ! N'est-ce donc pas avant tout à l'inspiration mélodique que se reconnaît le grand musicien, qu'il soit Mozart ou Beethoven, Wagner ou Franck, d'Indy ou Debussy ? Quelle musique composer sans cette matière première ? Or, c'est là le point : la mélodie de Dupin est d'un musicien-né ; elle est personnelle ; elle a sa couleur et son rythme ; elle s'étend largement, sans cassures et sans coutures, tout d'une venue, en belles nappes bien unies. Voilà une étoffe dont on a plein la main. — C'est une autre question de se demander maintenant quel parti Dupin sait tirer de cette riche substance. A cet égard, il me semble qu'il occupe une position intermédiaire entre nos polyphonistes et nos impressionnistes. D'une part Dupin n'est pas un constructeur ; il ne *développe* pas ses thèmes à proprement parler. D'autre part, il ne s'intéresse pas davantage aux sonorités et aux harmonies pour elles-mêmes. Sa musique n'est ni une grandiose architecture à la d'Indy, ni une mosaïque ou une fine poussière d'impressions à la Debussy. Jusqu'à présent le procédé de Dupin me semble consister principalement dans un enchaîne-

ment de mélodies analogues, c'est-à-dire de thèmes dont les affinités de caractères suffisent à assurer la liaison, sans que d'ailleurs ils se composent des mêmes éléments, chacun de ces thèmes étant assez long pour tenir parfois la place de tout un développement. Et l'on pourrait tenter un autre rapprochement, en y rapportant toutes les restrictions utiles : Dupin compose par *renouvellement* incessant de sa matière mélodique, à la façon d'un Moussorgski, mais avec la différence d'un tempérament essentiellement lent à une nature prodigieusement *mobile*. C'est le principe opposé à celui de la musique classique, qui tire du moindre motif des *imitations* à l'infini.

Des deux quatuors de Paul Dupin que nous avons entendus le 4 mai, *la Bienvenue au Petit* est le plus harmonieux dans l'ensemble, le mieux équilibré : il satisfait davantage ceux qui cherchent surtout, dans une œuvre, les heureuses proportions ; il a d'ailleurs beaucoup de charme, et l'agencement des parties en est tout à fait ingénieux : chaque instrument chante pour lui-même, et il en résulte une *polyphonie sans imitations*, d'un caractère tout à fait original. Mais je préfère l'inspiration de *la Mort de l'oncle Gottfried*, quoique plus inégale. Dans les premières pages, la profondeur du sentiment, la qualité de l'émotion, sont dignes des plus grands maîtres. Il faut avoir entendu cela pour pouvoir juger Dupin. Malheureusement la fin de la première partie est mal venue ; une coupure qu'on a faite pour l'alléger ne suffit pas à la remettre complètement sur pied. Quant à la 2e partie, elle débute par un mouvement très vif qui manque un peu d'assise, tant au point de vue rythmique qu'au point de vue harmonique, et dans les pages suivantes, malgré quelques passages délicieux, on n'a pas toujours l'impression d'une continuité suffisante. Il est à remarquer cependant que cette musique n'est jamais indifférente. Quand elle n'est pas belle, elle est laide ; elle ne sait pas être vide.

Le *quatuor Parent* a joué *la Bienvenue au Petit* et *la Mort de l'oncle Gottfried* avec une ardeur et une foi qui ont enthousiasmé l'auditoire. Disons-le, M. Parent a eu du courage, après la modeste audition du mois de janvier dont Mme Landormy et moi nous avions pris l'initiative, d'adopter le compositeur dont personne ne voulait, qui depuis 20 ans était bafoué, honni, toutes les fois qu'il

présentait une page de sa musique à quelqu'un de nos prétendus « maîtres ». Il fallait de l'audace pour imposer au public un homme qu'aucune école, aucune coterie, ne reconnaissaient pour sien. Il fallait surtout que M. Parent eût confiance dans son propre jugement, dans son instinct d'artiste. Tant d'autres n'ont pas d'opinion, et ont peur d'en avoir! tant d'autres ne sont que des échos qui répètent des échos !

La 2e séance du *quatuor Parent* comprenait, avec l'admirable *quatuor* inachevé de *Lekeu*, un quatuor à cordes inédit de M. *Théodore Dubois*, des pièces pour piano de *Joaquin Turina* et deux mélodies de *Jean Cras*. Je n'assistais pas à cette soirée, mais on m'a dit que le quatuor de M. Th. Dubois, discret, comme toute sa musique, était cependant plein de jeunesse et de vigueur ; que *Sevilla* et la *Feria* de *J. Turina* rappelaient un peu la manière d'Albeniz, mais avec plus de souci du développement musical, et que l'auteur avait exécuté ces morceaux d'une façon superbe.

Le mardi 18 mai la soirée débutait par les 2 quatuors de *Paul Dupin* déjà donnés à la séance du 4 mai et qui furent l'occasion pour l'auteur d'une ovation très spontanée, dont la galerie donna le signal. La *Sonate* de Mlle *Corbin* pour piano et violon n'est pas plus laide, ni plus jolie, qu'une foule d'autres productions contemporaines : elle se range dans cette catégorie d'œuvres dont les thèmes naissent renversés, et ne retrouvent jamais leur position normale. M. Parent s'est amusé à doigter d'invraisemblables traits et à rechercher d'étranges sonorités ; il fallait bien qu'il s'occupât. La *Sarabande* de Casella rappelle un peu trop les *Nocturnes* de *Fauré* quand ce n'est pas la *Sarabande* de *Debussy*. Le jeu de ce pianiste-compositeur est très fin, très doux, très délicat, peut-être un peu gris. Le quatuor à cordes de *Debussy*, qui terminait la séance, a ramené la joie sur les visages assombris. Quelle vie dans cette musique ! quelle force ! quelle grandeur ! nulle part, sinon dans certaines pages de *Pelléas*, le maître (car c'en est un, celui-là) n'a été si robuste et si fin, si délicat et si émouvant ! — Quel grand musicien nous avons là !

Le mardi 25 mai, M. Armand Parent et Mlle Dron nous firent entendre les trois sonates pour piano et violon de *A. Roussel*, *Vincent d'Indy* et *César Franck*. Je ne connaissais pas encore la sonate

de *Roussel* : c'est un joli poème rustique ; les effets de demi-teinte sont particulièrement réussis ; quelques pages ont de l'ampleur. La première partie surtout m'a séduit par son charme et sa couleur : partout il y a de la grâce et de la fantaisie. La disposition des mouvements est assez heureuse. C'est d'abord un *allegro* encadré par deux *andante*, puis un *andante* entre deux *allegro*, enfin un *vivace* ; j'ai reconnu par endroit l'influence de Fauré et aussi celle de Lekeu. Peut-être un peu trop d'ingéniosité dans certains développements. La sonate de *d'Indy* est décidément un chef-d'œuvre ; quelle belle tranquillité dans la 1re partie ! quelle merveilleuse phrase poétique dans le milieu du *scherzo* ! — Le succès est allé particulièrement à l'*adagio* et au *finale*. Dans toute cette œuvre, je ne regrette que les tout derniers développements qui précèdent la conclusion du 1er morceau ; il y a là peut-être un peu de brusquerie, et la continuité paraît faire défaut. Mais c'est une ombre bien légère à la perfection de l'ensemble. — Il semblerait qu'on doit être incapable d'écouter la sonate de Franck à force de l'avoir entendue ! Eh bien non ! Elle est toujours souverainement belle et touchante même pour nos oreilles blasées. Parent joue le premier mouvement adorablement. On a le sentiment de la perfection absolue : c'est simple, pur, limpide, d'une tonalité claire et douce, et d'une divine sérénité. D'ailleurs d'un bout à l'autre les trois sonates furent admirablement interprétées par Mlle Dron et M. Parent.

Le 17 mai, M. *Louis Fournier* donnait avec M. *Armand Ferté* une séance de sonates pour piano et violoncelle. J'aime beaucoup la sonorité de M. Fournier et j'apprécie ses qualités de musicien ; il fut excellent dans la sonate op. 69 de Beethoven. M. Ferté me plut beaucoup moins. Pourquoi donc cette froideur dans une œuvre si passionnée ? Le mouvement et l'agitation ne suppléent pas à l'émotion absente. Et puis pourquoi ces attaques si dures et *ff* dans les moments les plus calmes et les plus recueillis, par exemple l'*adagio cantabile*, dont la première note, marquée *piano*, fut un véritable coup de poing ? Je ne pense pas que M. Diémer, qui assistait à la séance dans une avant-scène, donnât son approbation à ces excentricités de style, pas plus que Mlle Dron dans sa stalle d'orchestre.

Le même soir, j'entendais la fin du récital de Mlle *Julia Culp*,

chanteuse hollandaise de grande réputation, nouvelle venue à Paris. J'arrivai pour le Brahms. Brahms m'ennuya cette fois ; je le trouvai trop sucré. Mlle Culp chante très bien ; elle chante trop bien ; cette perfection finit par agacer, tellement on la sent étudiée dans le menu détail ; rien n'est plus naturel, pas même le geste de la tête pour dire à l'accompagnateur qu'il peut commencer ; cette raideur de poupée mécanique m'irrite, et je me sauve péniblement au milieu d'une foule d'Allemands en délire qui ne se lassent pas de rappeler.

PAUL LANDORMY.

P. S. — Je n'ai pu que lire les programmes très intéressants de Mme *Roger-Miclos* et du *Quatuor vocal Bataille*, ceux du pianiste *Edouard Bernard*, celui de notre collègue le chanteur *Charles Sautelet*, qui, m'a-t-on dit, conduit avec beaucoup de charme et d'intelligence une jolie voix, pas très forte, et chante le Schubert avec infiniment de goût, — et en allemand, — celui enfin du si remarquable violoncelliste *Hekking-Denancy*, qui a fait appel aux concours excellents de Mlle *Boutet de Monvel* et de M. *Daniel Hermann*.

HÉRAKLES DE HÆNDEL A LA SOCIÉTÉ G.-F. HÆNDEL

La jeune Société Hændel a donné, le 25 mai, le dernier concert, et le plus brillant, de sa première saison. Dans cette première année, où elle a fait entendre nombre d'œuvres intéressantes du XVIIe et du XVIIIe siècle (dont la plus importante, en dehors de Hændel, fut, à coup sûr, la cantate de Buxtehude : *Gott, hilf mir*), elle a eu l'heureuse idée de révéler au public parisien deux des chefs-d'œuvre de Hændel les moins connus : le *Psaume pour les enfants assistés* (*Foundling Anthem*), inspiration touchante d'un grand cœur plein de pitié, — et *Héraklès*, un des sommets de l'art du XVIIIe siècle, un des types les plus accomplis de ces grandes épopées dramatiques auxquelles on a le tort d'appliquer le nom conventionnel

d'oratorios. (Le titre exact de l'œuvre est : *Hercules. A musical Drama.*)

Ce « drame musical » s'inspire, pour le poème, des *Trachiniennes* de Sophocle (1). Toute l'action est dominée par le Destin caché, la Jalousie, envoyée par les dieux à Déjanire pour perdre le héros. Un chœur grandiose, au second acte, l'incarne, l'évoque, et la maudit : « *Jalousie ! Fléau de l'enfer !* » Ce chœur est tout un poème. Des phrases Beethoveniennes, des cris tragiques à la Gluck, une montée sinistre des voix en canon, qui aboutit à un *fortissimo* en majeur, où s'étale la puissance du fléau ; puis une morne fugue, où l'on erre, sans avancer, et, de nouveau, les grands cris qui reviennent, et les phrases Beethoveniennes. — Le troisième acte, qui représente la mort et la transfiguration d'Hercule, s'ouvre par une *Sinfonia*, qui est un véritable prélude dramatique, dépeignant tour à tour la fureur d'Hercule et la grandeur triste de l'âme qui accepte le destin. Viennent ensuite les deux scènes les plus passionnées qui soient dans le drame musical, avant Gluck. D'abord la scène de la fureur d'Hercule. Elle se pose, en un récitatif, d'une façon romantique, puis prend les formes strictes d'un air classique, où la passion furieuse, comme canalisée, semble un fleuve resserré qui se rue. Ce sont de torrentueuses vocalises, qui coulent, dévalent, balayent tout. Plus étonnante encore est la scène du désespoir de Déjanire. Le récitatif, d'une vérité frémissante, passe par des alternatives d'abattement et de fureur ; il est souligné par un trait grondant d'orchestre, qui est une sorte de *leitmotiv*, pendant toute la scène, et qui représente le cœur haletant, le sang tumultueux. Puis l'air, avec ses cris que l'orchestre répète, ses phrases précipitées et cahotées, ses vocalises qui tournent sur elles-mêmes, et toujours ce trait de l'orchestre essoufflé qui se lance, pour venir se briser devant le vide. Cette fureur est suivie d'un *adagio* morne, qui répète, avec une ténacité de maniaque, ses quatre notes de basse, indéfiniment. La fureur reprend, plus désordonnée encore. Encore une fois la phrase *adagio*, d'une expression plus touchante. Encore une fois la fureur ; la voix

(1) La traduction française, chantée à la Société Hændel, était de Mme Maurice Gallet.

monte, vers la fin, au *summum* du désespoir, avec des cris et des vocalises d'une passion forcenée. — De telles scènes attestent, avec une grandeur souveraine, le génie dramatique de ce Hændel, si mal connu en France, où nos critiques continuent de le comparer à J.-S. Bach, avec qui il n'a presque aucun rapport, au lieu de voir en lui ce qu'il est réellement : le plus puissant chaînon entre Cavalli et Gluck, — le précurseur direct de Gluck et de Beethoven, qui, tous deux, l'ont reconnu.

L'artiste chargée du rôle écrasant de Déjanire, Mme Povla Frisch, était jusqu'à ce jour à peu près inconnue à Paris. Dès les premières phrases, elle a conquis le public, par l'ardente expression de son talent passionné. Elle a le sens de cet art Hændelien, essentiellement dramatique, et qui exige, comme l'art de Gluck, mais avec une bien autre ampleur d'âme et (si j'ose dire) de poumons, deux qualités qui semblent contradictoires : une beauté de style tout antique et une fureur de passions romantique. Peut-être Mme Povla Frisch n'a-t-elle pas la voix d'airain que réclament certaines vocalises enragées de son terrible rôle. Mais, dans les passages d'expression plus concentrée, elle a eu des accents pathétiques et poignants qui ont remué le public. Mme Povla Frisch est appelée à se faire un nom, prochainement, dans nos concerts parisiens.

Mme Maurice Gallet a chanté avec un style très intelligent le rôle émouvant d'Iole, et M. Louis Frœlich, dont le vigoureux talent semble gagner, chaque année, en puissance et en largeur de style, a eu une ovation méritée dans la scène de la fureur d'Hercule, et surtout dans l'air fameux, avec trompette, de *la Fête d'Alexandre.*

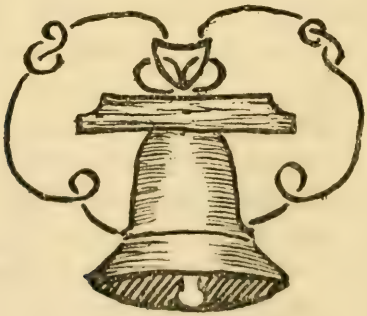
Les chœurs sont encore un peu « jeunes », mais en grand progrès sur les concerts précédents. Ils ont chanté avec entrain le délicieux chœur de joie populaire qui termine le premier acte. En revanche, ils ont quelque peu manqué de force et de précision dans le chœur de la Jalousie, qui m'a paru trop maigre, et que je voudrais soutenu par l'orgue. J'ai trouvé le chœur de lamentations du troisième acte mené dans un mouvement trop rapide. C'est un peu le défaut de M. Raugel. Je ne le lui reproche pas trop. C'est un heureux défaut, — *Felix culpa !* — qui contraste avec la lenteur, la

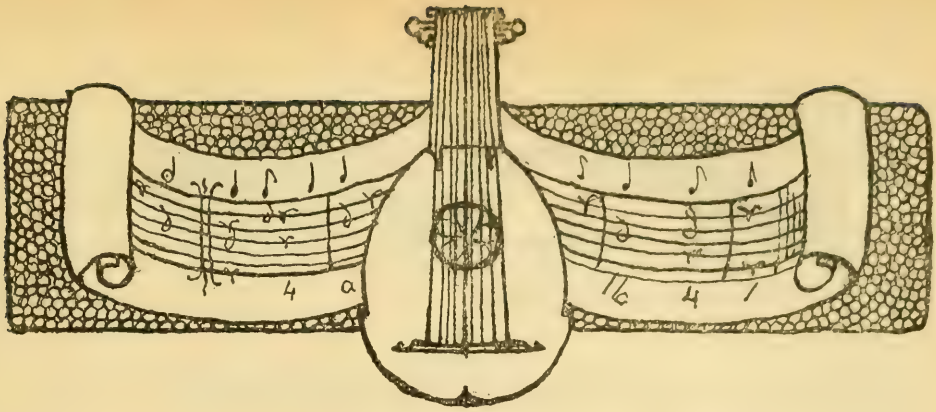
lourdeur, la torpeur de la plupart des *Kapellmeister* qui dirigent de la musique ancienne ; et certes, on est plus près de l'esprit vivant de Hændel, en péchant par vivacité française, que par flegme britannique. Toutefois, pour l'énergie de l'accent, il faudra un peu refréner, par moments, cette impétuosité juvénile.

Au même concert, M. Eugène Borrel a fort bien joué la *Sonate en* ré *majeur* de Hændel, accompagné par M. Ermend Bonnal, qui a fait entendre sur l'orgue une suite, assez insipide, du bon père Martini, et une *canzona* de J.-C. Kerl. L'*Hallelujah* de l'*Occasional Oratorio*, un très beau psaume de Sweelinck, — une ville aux cent tours carillonnantes, — et le poétique *concerto* de Corelli, *per la notte di Natale* (qui fut, certainement, le modèle de bien des pages instrumentales de Hændel), complétaient le programme de la soirée.

L'intelligence et l'entrain avec lesquels M. Borrel et M. Raugel ont mené cette première saison de concerts, — un peu improvisés, — font beaucoup espérer de l'avenir de la nouvelle Société. Elle a pour elle sa jeunesse même, cette flamme, cette joyeuse ardeur dont on sent ses chefs pénétrés, et qui s'accordent bien avec l'art si sain et si spontané de Hændel. Elle peut compter que notre sympathie ne lui manquera point.

ROMAIN ROLLAND.





Société Internationale de musique

La section de Paris a tenu sa seconde séance extraordinaire de l'année à la maison Gaveau, le samedi 15 mai, à 4 h. 1/4 de l'après-midi, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président, et en présence d'une très nombreuse assistance. Après la communication de M. le professeur Gariel sur la méthode phonographique et l'étude des chants des Indiens *Hopi*, M. Charles Bouvet, directeur de la Fondation Bach, résume l'histoire du madrigal anglais dans une notice que nous reproduirons prochainement. Puis ses artistes exécutent le magnifique programme ci-joint, qui fut écouté avec autant d'admiration que d'intérêt :

1. MADRIGAUX ANGLAIS

A. *Hear my Prayer, o Lord.* . . . . . John Mundy
(à trois voix). (xvie Windsor 1630)

B. *Happy, oh, Happy, he.* . . . . . John Wilbye
(à quatre voix). (xvie-xvii siècle)

C. *Mother, I will have a husband.* . . . Thomas Vautor
(à cinq voix). (1619)

Avec Harpe-Luth et Basse de Viole.

Mlles Ch. Lund, H. Brown Read, C. Purdy. — MM. G. Harris, Ch. Bowes. — Mlle R. Lénars, M. E. de Bruyn.

2. AIRS pour voix seule avec Harpe-Luth et Basse de Viole.

A. *What then is love but mourning.* . . . Philip Rosseter
(15..-1623)

B. *Follow your saint.* . . . . . Thomas Campion
(15..-1620)

C. *If I hop I pine.* . . . . . } Philip Rosseter
D. *If I urge my kind desires.* . . . . . }

Mlle Ch. Lund. — Mlle R. Lénars, M. E. de Bruyn.

3. PIÈCES pour Virginal et Harpsichord

A. *Almand.* . . . . . ROBERT JOHNSON (Londres, XVIIe siècle)
Galliarde. . . . . . PETER PHILLIPS
B. *The Irishe Ho-Hoane, Almand.* . . . ANONYME (D'après un manuscrit ayant appartenu à la reine Elisabeth)
C. *Prélude, Courante, Fugue.* . . . . . Dr JOHN BLOW (Vers 1648-1708)

M. J. JEMAIN.

4. AIRS pour voix seule avec Harpe-Luth et Basse de Viole.

A. *And would you see my Mistris'face.* .
B. *When Laura smiles.* . . . . . PHILIP ROSSETER
C. *If she forsake me.* . . . . . .
D. *I care not for these Ladies.* . . . . THOMAS CAMPION

M. G. HARRIS. — Mlle R. LÉNARS, M. E. DE BRUYN.

5. MADRIGAUX ANGLAIS

A. *I always lov'd to call my Lady Rose.* . HENRY LICHFIELD (1613)
(à cinq à voix).
B. *Say, Love, if ever thou didst find.* . . JOHN DOWLAND (1562-1629)
(à quatre voix).
C. *Down the Hills Corina trips.* . . . . THOMAS BATESON (XIVe-XVIIe siècle)
(à cinq voix).
Avec Harpe-Luth et Basse de Viole.

Mlles CH. LUND, H. BROWN READ, C. PURDY. — MM. G. HARRIS, CH. BOWES. — Mlle R. LÉNARS, M. E. DE BRUYN.

Après les mélodies inédites de Moussorgski, les madrigaux ressuscités du XVIe et du XVIIe siècle. Ainsi la *Société internationale de Musique* se montre également curieuse de tout ce que le passé comme le présent nous offrent de nouveau.

*
* *

Du 24 au 29 mai, le Congrès de la *Société internationale* a tenu, à Vienne, des assises savantes et solennelles. Plusieurs de nos plus dévoués collègues s'y sont rendus : MM. P. Aubry, J. Ecorcheville, V. d'Indy, Ch. Malherbe. C'est dans notre prochaine livraison qu'ils nous en donneront la relation, impatiemment attendue par tous ceux que le devoir, l'humeur casanière ou de plus matériels empêchements ont retenus à Paris.

Bulletin de la Société française des Amis de la Musique

C'est notre Revue qui a été choisie pour publier régulièrement le Bulletin de cette Société nouvelle, qui ne peut manquer de rendre à l'art qui nous est cher les plus éminents services. Déjà, on s'en souvient, le Mercure Musical, *vigilant défenseur de la musique moderne, avait accueilli le Bulletin de la* Société Internationale de Musique, *vouée à la résurrection du passé. Par cette réunion, notre champ d'études s'était trouvé étendu au point de confondre ses limites avec celles de la musique même ; car il allait de l'antiquité la plus reculée au présent le plus immédiat, et même au prochain avenir. Mais ce qui nous manquait, c'étaient les moyens d'action. Confinés dans la théorie, nous pouvions montrer avec force l'intérêt, la beauté, la nécessité même de telle ou telle entreprise : il nous était interdit d'en assurer l'exécution, ou d'en alléger les charges, si elle existait déjà. Nous étions les témoins écoutés, mais impuissants, d'une grande mêlée où bien des efforts se perdaient, faute d'une commune entente, où plus d'une bonne volonté succombait à l'indifférence, où plus d'un talent était étouffé par la concurrence sans merci. La Société des* Amis de la Musique *s'est assigné la tâche, noble entre toutes, de soutenir, de protéger, d'encourager. Par son intervention bienfaitrice, les forces ne seront plus inutiles, les idées parviendront à leur réalisation. La formation d'une telle Société est un événement trop considérable dans l'histoire de notre art pour ne pas faire l'objet, ici même, d'un article qui en développera la portée : on le trouvera dans notre prochaine livraison. Pour aujourd'hui, nous nous contenterons de publier les statuts : il suffira de les lire pour se convaincre que la musique a trouvé une véritable amie : généreuse, bienveillante, éclairée, impartiale.*

S. I. M.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. J. Ecorcheville, secrétaire général, 6, chaussée d'Antin, Paris.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.

M. Louis Barthou, député, ministre des travaux publics.

M. le Comte Gaston Chandon de Briailles.

M. Adolphe Brisson, homme de lettres.

TRÉSORIER

M. Léo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, docteur ès lettres.

MEMBRES DU COMITÉ

Mme Alexandre André.

Mme la comtesse René de Béarn.

M. André Bénac, directeur général honoraire au ministère des finances.

M. Léon Bourgeois, sénateur, ancien ministre.

M. Franz Custot.

Mme Michel Ephrussi.

M. Georges Gaiffe.

M. Fernand Halphen.

Mme la vicomtesse d'Harcourt.

Mme la comtesse d'Haussonville.

M. Louis Havet, de l'Institut, professeur au Collège de France.

Mme Daniel Hermann.

Mme Henry Hottinguer.

Mme Georges Kinen.

Mme la comtesse Paul de Pourtalès.

Mme Théodore Reinach.

M. le docteur Hermann Rieder.

M. Romain Rolland.

M. Louis Schopfer.

Mme Séligmann-Lui.

Mme Ternaux-Compans.

M. Jean Weber, agrégé de l'Université.

Un comité consultatif sera constitué à la prochaine assemblée, le 24 juin.

STATUTS

Article premier.

La *Société française des Amis de la Musique* a pour but d'aider au développement de l'art musical en France.

Son siège est à Paris, 6, chaussée d'Antin.

ART. 2.

Les moyens d'action de la Société consistent :

1° A faire ou à provoquer des libéralités ou des prêts gratuits en vue d'aider toutes manifestations artistiques répondant au but qu'elle se propose ;

2° A constituer un groupe choral de professionnels rétribués et spécialement instruits en vue de prêter leur concours, le cas échéant, à ces manifestations ;

3° A favoriser chez les enfants la formation du goût musical par l'étude et la pratique du chant choral dans les institutions d'enseignement primaire et secondaire ;

4° A provoquer ou à faire elle-même toutes publications de nature à développer l'influence qu'elle se propose d'exercer.

La Société pourra organiser des réunions, des conférences, des auditions, des congrès, au besoin des cours, et constituer une bibliothèque présentant, en même temps que les productions de la musique pure, les œuvres littéraires de critique et d'esthétique musicale, et, d'une façon générale, employer tous les moyens d'action susceptibles de l'aider à atteindre le but défini par l'article précédent.

ART. 3.

La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.

La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de l'Association ; elles sont éligibles à toutes les fonctions.

ART. 4.

Le Conseil d'administration se réserve d'inscrire, comme *membre de droit*, les personnalités ou les sociétés musicales ayant rendu service à l'art, et de régler les avantages qui seront accordés à ces membres.

ART. 5.

Un *comité consultatif*, élu par l'assemblée générale et composé de vingt membres, sera appelé à donner son avis au Conseil d'administration toutes les fois que celui-ci le jugera utile.

ART. 6.

La qualité de membre de la Société se perd :

1° Par la démission ;

2° Par la radiation prononcée pour motif grave par le Conseil d'administration.

ART. 7.

L'Association est administrée par un Conseil composé de trente membres. Les membres créateurs de la Société sont membres et font partie du Conseil d'administration leur vie durant.

Les autres membres sont élus par l'Assemblée générale. Le Conseil est renouvelable par moitié chaque année.

En cas de vacances, le Conseil pourvoit au remplacement de ses membres, sauf ratification par la plus prochaine Assemblée générale.

Les membres sortants sont rééligibles.

Le Conseil choisit parmi ses membres un Bureau composé d'un président, quatre vice-présidents, un directeur artistique, un secrétaire général, un trésorier.

Le président, les vice-présidents et le trésorier sont élus pour la durée des fonctions du Conseil.

Le Conseil d'administration rend compte de sa gestion au moins une fois par an à la Société, soit en provoquant une assemblée générale, soit en adressant un rapport imprimé à chacun de ses membres.

Il organise de plus, aussi souvent que possible, à Paris et dans les villes de province réunissant au moins 200 adhérents, des réunions et auditions, permettant de juger des résultats artistiques obtenus par la Société dans les œuvres directement fondées et dirigées par elle.

ART. 8.

Le Conseil d'administration se réunit deux fois par an, et chaque fois qu'il est convoqué par le Président, ou sur la demande d'un quart de ses membres.

Il est tenu procès-verbal des séances.

Les décisions sont prises à la majorité des membres présents.

ART. 9.

Les fonctions de membre du Bureau et du Conseil d'administration sont gratuites. Toutefois, sur délibération du Conseil d'administration, les membres du Bureau et tous autres membres de la Société pourront être indemnisés pour les services que la Société leur aura demandés et qu'ils auront pu rendre.

ART. 10.

L'assemblée générale se compose des membres créateurs, des membres fondateurs, des membres donateurs et des membres actifs. Elle se réunit chaque fois qu'elle est convoquée par le Conseil d'administration, et pour délibérer sur les questions qui lui sont soumises par celui-ci.

Elle est présidée par le Bureau.

ART. 11.

Le budget et les comptes de la Société sont présentés par le trésorier et deux commissaires aux comptes, élus tous les ans par l'assemblée générale. Ils sont dressés par le Bureau et approuvés par le Conseil d'administration.

Les dépenses sont ordonnancées par le Président ; la Société est représentée en justice et dans tous les actes de la vie civile par le Président.

Le Président peut déléguer ses fonctions et se faire représenter, à titre permanent ou temporaire, par l'un des membres du Bureau.

ART. 12.

Les recettes de l'Association se composent des cotisations et des souscriptions de ses membres, et des subventions qui pourront lui être accordées, ainsi que du revenu de son fonds de réserve.

ART. 13.

Il est constitué un fonds de réserve alimenté par les excédents de recettes de chaque exercice.

Ce fonds sert à faire face aux dépenses exceptionnelles et aux déficits qui peuvent se produire en fin d'exercice.

ART. 14.

Les membres de la Société jouissent d'une réduction sur le prix des places dans les concerts et conférences subventionnés ou patronnés par elle.

Ils bénéficient, en outre, de tous les avantages que la Société pourra leur assurer à titre collectif et dont il sera donné avis au fur et à mesure des résultats obtenus.

ART. 15.

La modification des statuts peut être décidée par le Conseil d'administration, et la dissolution par l'Assemblée générale qui, convoquée à cet effet, doit comprendre la moitié plus un de ses membres. Si cette proportion n'est pas atteinte, l'Assemblée générale est convoquée à nouveau, à quinze jours d'intervalle, et peut cette fois valablement délibérer, quel que soit le nombre des membres présents. L'Assemblée générale qui a prononcé la dissolution désigne un ou plusieurs commissaires chargés de la liquidation des biens de la Société. Elle attribue l'actif de la Société à une œuvre d'intérêt musical.

Pour paraître très prochainement.

Claude Debussy, par Louis Laloy. Collection des *Bibliophiles fantaisistes*. Un volume, avec portrait inédit et autographe. Tirage restreint. Prix : 10 fr. Les souscriptions sont reçues dès ce jour aux bureaux de la S. I. M., 6, chaussée d'Antin.

De Londres.

Pelléas et Mélisande vient d'obtenir un succès éclatant à Covent-Garden. Mlle Féart (Mélisande), M. Warnery (Pelléas) et les autres interprètes ont été rappelés huit fois. L'orchestre a été dirigé par M. Campanini avec la plus parfaite intelligence et un mouvement admirable.

Concerts.

Il faut signaler le très intéressant concert donné, avec un grand succès, le 2 juin, à la salle Gaveau, par Mlles Suzanne et Héléna de Figueiredo, pianistes, avec le concours de Mlle Sylvia de Figueiredo et de M. Francisco Chiaffitelli. Au programme : Bach, Beethoven, Chopin et Liszt.

Le Monde.

Le 30 mai, bal costumé donné par Mlle E. de Krouglicoff en l'honneur des artistes russes en ce moment présents à Paris. On y remarquait : Mme Karsavina, Mlles Baldina (costume grec) et Nicolaïdis ; MM. Nijinski, Koslov (en Tcherkess), Lachtchiline, du corps de ballet ; Mlle Babaïan (costume mandchou), Mlle Bally (bacchante), Mme Blanchet (paysanne masoure), Mlle Golberg (boyarine), Mlle de Kikina (marquise), Mme Laloy (costume chinois), Mme Hassenberg Le Beau (costume 1830), Mlle de Krouglicoff (satyre) ; MM. Bakst, Calvocoressi (jardinier), Diaghilev, Nauvel, prince Argoutinski, prince Chervachidzé (gendarme), Laloy (philosophe chinois), Louchnikof (lama tibétain), Matvéev (Folie), Chirokov (paysanne russe), Baud (boyar), Blanchet (Turc), Muller (apache de Paris), etc.

Le Gérant : Marcel Fredet.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
ANCIEN MERCURE MUSICAL

- - PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS - -

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *Un An* .. .. **10 francs**
Étranger, *Un An* .. .. **15 francs**

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S. I. M."

PARIS.

ALLETON L., 13, rue Racine.
E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT,
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BARON, 51, rue Saint-Placide.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
L. GRUSS et Cie, 116, bd. Haussmann.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.
E. MEUDT, 55, rue de Vaugirard.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg, et 78, rue d'Anjou.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE, 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
ARENCIRIA, 30, faubourg Poissonnière.
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
LAUDY, 224, boul. St-Germain.
TOUZAA, 16, boul. St-Germain.
EITEL, 8, rue de Richelieu.
HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.
ANDRÉE, 5, quai Voltaire.
COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
SAUVAISTRE, 72, boulevard Haussmann.
CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Bordeaux: FERET, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP-LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : JANIN frères, 19, rue du Président-Carnot.
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : CARBONELL, 56, allées de Meilhan.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy: DUPONT-METZNER, 7, r. Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

A PROPOS DE QUELQUES ARTICLES SUR RICHARD STRAUSS, par ROMAIN ROLLAND.

STEPHEN HELLER, par GEORGES SERVIÈRES.

NOTES DE BIBLIOGRAPHIE BEETHOVENIENNE, par JEAN CHANTAVOINE.

Le Mois

CHRONIQUE, par LOUIS LALOY (croquis de BILS).

L'INTERPRÉTATION DE LA *FLUTE ENCHANTÉE*, par GEORGES SERVIÈRES.

LES CONCERTS, par PAUL LANDORMY.

LA CANTATE *HÉRAKLÈS* DE HÆNDEL, par ROMAIN ROLLAND.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE.

ÉCHOS ET NOUVELLES.

LA SAISON RUSSE (croquis de E. DE KROUGLIROFF).

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis, de 4 heures à 6 heures.

AGENCE MUSICALE

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (IIe Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale*, le *Quatuor vocal de Paris*, la *Société de Concerts de Chant classique*, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercure musical, 1er octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique d'*imprimer*, *d'éditer* et *de lancer* à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). *Net* 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . . *Net* 3 »
— « Cinq Mélodies » (divers) *Net* 5 »
Bertelin (A.) Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain). *Net* 10 »
— La Chimère (A. Samain). *Net* 2 50
Chansarel (R.). Sonnet élégiaque (de Ronsard). *Net* 2 »
— Requiem d'amour (L. Taillade) . . . . *Net* 1 50
— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net* 2 50
Couperin. Pastorale, air sérieux . . . . *Net* 1 70
De Crèvecœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). *Net* 1 70
— La tendre Famille, Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net* 3 »
Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. *Net* 1 50
— Le Chevrier (P. Rey). *Net* 1 70
— Les Cors (P. Rey) » 2 »
— L'Éveil de Pâques (Verhaeren) . . . *Net* 1 70
— L'Infidèle (Maeterlinck). *Net* 1 70
Duparc (H.) La Fuite (Th. Gautier), duo pour Soprano et Ténor. . . *Net* 2 50
Komitas Wardaret La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net* 10 »
Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle), pour M.-S et chœur à 3 voix de femmes et Pe. *Net* 3 »
Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femme et Pe.). *Net* 2 50
Nazare Aga (Y.-K.) « Les Nuits persanes » (poésies de A. Renaud). *Net* 8 »
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. *Net* 1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige (Epigrammes de Cl. Marot). . . . *Net* 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa. *Net* 4 »
Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré. Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. *Net* 5 »
Collin (C.-A.). Ricordando. *Net* 1 70
Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir *Net* 8 »
Hennessy (S.). « Au village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau. . . . . *Net* 5 »
Inghelbrecht (D.-E). Suite petite-russienne. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. . . *Net* 7 »
Labey (M.). Sonate en 4 parties. . . . . *Net* 8 »
— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net* 8 »
Ladmirault (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains) *Net* 4 »
Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net* 7 »
Poueigh (J.). « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. *Net* 4 »
Ravel (M.). Jeux d'eau. *Net* 3 35
— Pavane pour une infante défunte. . . . *Net* 2 »
— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes. Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. . . . *Net* 10 »
Thirion (L.) Sonate en 4 parties. . . . . *Net*. 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties . . . *Net* 10 »
Bertelin (A.). Sonate en 4 parties . . . *Net* 10 »
Leclair (J.-M.). 1re série du 1er livre, op. 3 (1 à 6) *Net* 15 »
— 2e série du 1er livre, op. 3 (17 à 12) . . *Net* 10 »
Munktell (H.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »
Poueigh (J.). Sonate en 4 parties. . . . *Net* 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques.
Dryades. . . . *Net* 1 50
Scaphé. . . . » 1 70
Mel Bonis. Sonate. » 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate *Net* 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. *Net* 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. *Net* 5 »
— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :
Matin. . . . *Net* 4 »
Soir. . . . » 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. *Net* 12 »
Seits (A.). Quatuor pour instruments à cordes. *Net* 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes. *Net* 15 »
Sachs (Léo) Op. 77. Quintette pour piano et cordes *Net* 12 »

Rouart, Lerolle & Cᵒ

ÉDITEURS DE MUSIQUE

Fonds Baudoux, Ponscarme, Louis Gregh & Meuriot réunis

78, rue d'Anjou, et chez MM. Gaveau, 45, rue de la Boëtie

PARIS

DÉPOSITAIRES EXCLUSIFS DES

Édition Aibl.
Édition Bélaieff.
Édition Jurgenson.

Édition Mutuelle.
Édition Schlésinger.
Édition de la Schola Cantorum.

Édition Zimmerman.
Édition Universelle.

Editeurs des Publications de la Société Internationale de Musique (Section de Paris)

Vient de paraître : CATALOGUE DE MUSICOLOGIE

Envoi franco à toute versonne qui en fait la demande

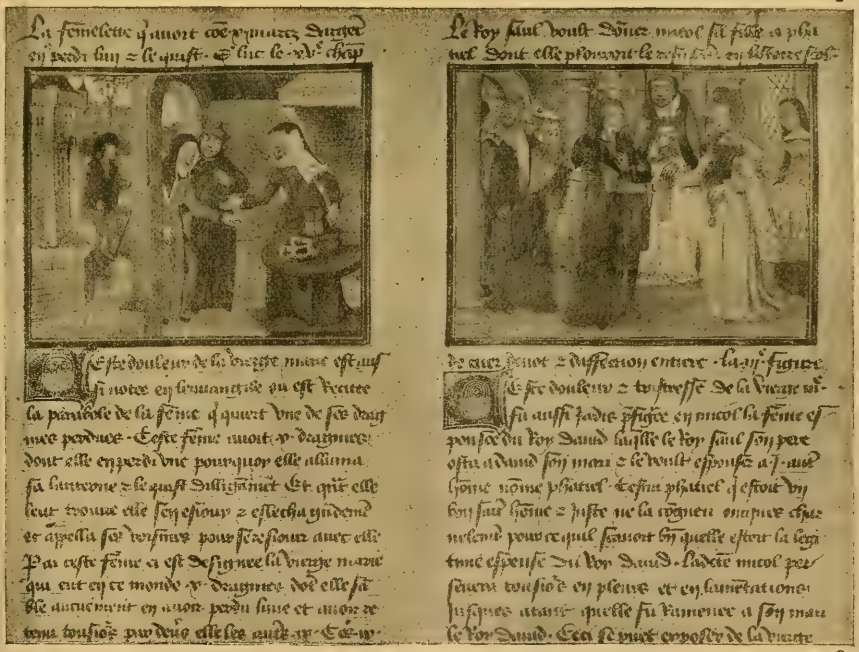
G. MAYER

67, rue des Batignolles, 67

PARIS

Nouveau procédé sur papier blanc sur noir grandeur 18 × 24, 0.75 par épreuve
sur une commande de cinquante épreuves : par petite quantité, 1 fr. par épreuve

Par ce procédé, la Maison MAYER *a fourni aux Bénédictins de Solesmes*
✣ ✣ ✣ *pour leur* Paléographie *plus de* 40.000 *photographies* ✣ ✣ ✣



PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE ET INDUSTRIELLE

PRIX COURANT	Cliché 13 × 18 avec une épreuve, **2** fr. ; les suivantes, chaque.	**0 50**
	Cliché 18 × 24 avec une épreuve, **3** fr. ; les suivantes, chaque.	**0 75**
	Cliché 24 × 30 avec une épreuve, **5** fr. ; les suivantes, chaque.	**1 »**

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan, Leçons de chant, 17, rue Denfert-Rochereau.

Suzanne Labarthe, des concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi.)

Lenoël-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cours municipal de déclamation (Ville de Paris), Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56, rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet. Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine, professeur au Conservatoire. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition, 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contrepoint et fugue, 76, rue de Passy.

SILVIO FLORESCO, Soliste des *Festivals Richard Strauss* et des sociétés musicales de *Prague*, *Cologne*, *Munich*, etc., etc.

Elève de JOACHIM et de SEVCIK.

Leçons particulières, musique de chambre, étude de répertoire.

Accompagnement.

81, rue Mozart (mercredi et samedi de 1 h. 1/2 à 3 h.)

Autorisé spécialement par le Professeur *Sevcik* de Prague pour l'enseignement de sa méthode, par laquelle ont été formés *Jan Kubelik* et d'autres virtuoses célèbres.

Développement de la technique à tous les degrés et jusqu'à la plus haute virtuosité.

Interprétation des maîtres classiques d'après les traditions de *Joseph Joachim*.

Ricardo Vinès, 45, rue Poncelet, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 33, rue de l'Abbé-Grégoire. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 24, rue Jacob. Leçons et cours de piano.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege, Leçons de violon et d'accompagnement, 287, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart, Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle **M. Balutet**, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales. 1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

CONCERTS TOUCHE

25 – BOULEVARD DE STRASBOURG – 25

FAUTEUILS : 1.25, 1.75, 2.25

LOCATION SANS AUGMENTATION DE PRIX - TÉL. 444-65

TOUS LES SOIRS, CONCERT SYMPONIQUE A 8 H. 3/4

LES MARDIS, GRAND CONCERT CLASSIQUE

Les Jeudis en matinée à 3 h. 1/2 : Musique de chambre
LES VENDREDIS GRAND CONCERT AVEC ORGUE
DIMANCHES ET FÊTES : MATINÉE A 3 HEURES

Location de la Salle pour Matinées, auditions d'Élèves, etc.
Organisation de Concerts avec le concours de l'Orchestre des CONCERTS TOUCHE

DIPLOMES D'HONNEUR ET MÉDAILLES DU MINISTÈRE DU COMMERCE (Grands Prix 1903)

PIANOS

Émile MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.
perfectionnés, avec **MOLLIPHONE**

VENTES - ÉCHANGES
LOCATIONS - RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles — Facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à REIMS

Ajouter 0 fr. 15 pour frais d'envoi

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication qu'a éditée notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux

"LA BALANCE" (VIESSY)

Revue Russe de Littérature et d'Art

- - 1909 Sixième année - -

POÈMES -- NOUVELLES -- ROMANS -- ESSAIS INÉDITS SUR LA LITTÉRATURE, LES ARTS ET LES SCIENCES -- COMPTES RENDUS SUR LES LIVRES NOUVEAUX PARAISSANT SOIT EN LANGUE RUSSE, SOIT EN TOUTE AUTRE LANGUE -- " LA BALANCE " ANNOTERA TOUS LES LIVRES NOUVEAUX QUI LUI SERONT TRANSMIS EN QUELQUE LANGUE QU'ILS SOIENT -- " LA BALANCE " PARAIT CHAQUE MOIS EN LIVRAISONS D'UN GRAND FORMAT AVEC DESSINS (NOIRS ET EN COULEURS) DES ARTISTES RUSSES ET ÉTRANGERS -- PRIX D'ABONNEMENT POUR L'UNION -- -- -- -- -- -- POSTALE : 18 FR. PAR AN -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- DIRECTEUR : SERGE POLIAKOFF -- -- -- -- --

BUREAUX : *MOSCOU, Place de Théâtre, Métropole, 23.*

Revue de Hongrie

paraissant tous les mois

La **REVUE DE HONGRIE** est une revue hongroise rédigée en langue française.

Elle publie des articles écrits par des hommes d'Etat, des littérateurs, des savants hongrois, et ayant trait à la Politique, à la Littérature, aux Sciences, aux Beaux-Arts, aux Finances, à l'Economie Sociale, à l'Histoire, etc.

La **REVUE DE HONGRIE** s'occupe de toutes les questions qui, à un point de vue général, peuvent, en mettant en relief les choses de Hongrie, intéresser l'étranger et notamment le lecteur français. Elle compte également des collaborateurs dans tous les pays et publie des articles d'un intérêt général qui lui donnent un caractère international.

La **REVUE DE HONGRIE** est une tribune ouverte à tous, elle restera indépendante de toute influence de parti.

La **REVUE DE HONGRIE** est l'organe de la Société Littéraire Française de Budapest.

Prix de l'Abonnement { Hongrie et Autriche. Un an, **25** cour. — Six mois, **15** cour.
Etranger (Union postale.) — **30** francs. — **20** francs.

Prix de la livraison : **2** cour. **50** c.

Un numéro spécimen est envoyé franco sur demande.

FABRICATION EXCLUSIVEMENT ARTISTIQUE

Pianos Mustel — Uniquement à grand cadre en fer et cordes croisées avec système spécial de tablage qui assure à la sonorité le plus large développement et une extraordinaire prolongation.

Orgues Mustel — Une réelle petite symphonie sous les doigts d'un seul. Depuis plus d'un demi-siècle les instruments les plus artistiques du monde.

Célestas Mustel — La seule nouveauté instrumentale qui ait pris une place définitive dans l'orchestre depuis cinquante ans.

HUIT GRANDS PRIX ET TROIS CROIX DE LA LÉGION D'HONNEUR

MUSTEL & Cie

USINE A PARIS : 48, RUE PERNETY

PARIS : 46, rue de Douai, 46

LONDRES : 41, Wigmore Street, 41

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

AUG 8 1910

BOSTON PUBLIC LIBRARY

3 9999 06607 744 5